Joana Ştefănescu

O ISTORIE A MUZICII UNIVERSALE III

EDITURA FUNDAŢIEI CULTURALE ROMÂNE

Scanned with OKEN Scanner

© EDITURA FUNDAȚIEI CULTURALE ROMÂNE
Aleea Alexandru, nr. 38, sectorul 1
71273 București
ROMÂNIA
Tel.: 230.25.43
Fax: 230.75.59
Email = fcr@algoritma.ro

ISBN 973-9155-54-5
ISBN 973-577-153-5

Scanned with OKEN Scanner

Ioana Ștefănescu

O ISTORIE A MUZICII UNIVERSALE

III

De la Schubert la Brahms

Scanned with OKEN Scanner

În memoria profesorului George Manoliu, muzicianul și omul de cultură care a trecut prin viață cu o nobilă discreție.

În anul 1997, în care s-au comemorat pe plan mondial două sute de ani de la nașterea lui FRANZ SCHUBERT și o sută de ani de la sfârșitul vieții lui JOHANNES BRAHMS, a fost scrisă această carte, care începe și se termină omagial cu însemnătatea pe care o au cei doi creatori în istoria romantismului muzical.

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA I

Scanned with OKEN Scanner

INTRODUCERE ÎN EPOCA ROMANTICĂ

Scanned with OKEN Scanner

De la Schubert la Brahms, așa cum anunța titlul acestui al III-lea volum al ciclului, nu înseamnă o cale prea lungă, dat fiind că de la data la care Schubert părăsește viața (19 noiembrie 1828) până la cea în care se naște Brahms (7 mai 1833) nu trec decât câțiva ani. Cu toate acestea, cei doi creatori iluștri ai romantismului muzical prezintă atribute ce oferă conturarea unei posibilități de periodizare a cursului istoric din arta compoziției, pentru că Schubert apare cu rol determinant în ceea ce privește procesul de transformări survenit în relația dintre creație și creator (ca mesager liber al ideilor timpului), iar Brahms, compozitor ce face parte din rândul artiștilor noi, beneficiari ai gândirii eliberate de obligațiile specifice muzicianului angajat, se impune ca adept al idealurilor estetice beethoveniene printr-o artă cu sensuri și cu trăsături de particularitate ce-i dau dreptul la nemurire. Pe această întâlnire a celor doi poli ai unui romantism muzical care-și menține rădăcina în gândirea ce a condus compoziția muzicală *De la Orfeu la Bach* (volumul I) și *De la Bach la Beethoven* (volumul II) își găsește sprijin încercarea de periodizare a unui material extrem de bogat și de diversificat, așa cum acesta se prezintă în desfășurarea erei romantice.

Cu mult mai grea s-a dovedit a fi fost munca de organizare a materiei (cu desfășurare de-a lungul secolului al XIX-lea) care, în pofida faptului că aparține unei epoci relativ restrânse, prezintă manifestări extrem de eterogene ca substanță, formă, limbaj. Nici una din cele câteva posibilități de structurare a lui nu a reușit să aducă limpezime deplină. Criteriul cronologic — cel care tentează în primul rând pana istoricului — prilejuiește obstacole neașteptate în ceea ce privește manifestările de referință ale unor contribuții, cum ar fi cele ce apar strălucitoare doar într-o perioadă a vieții (fie timpurie, cum prezintă creația lui Rossini, fie târzie, creația lui Bruckner). Mai

Scanned with OKEN Scanner

apropiată de viziunea științifică apare prezentarea creației muzicale romantice pe genuri, dar adoptarea acestui criteriu de organizare creează breșe în ceea ce privește cunoașterea unui anumit creator, după cum determină și prezența inevitabilă a unor repetări în conturarea trăsăturilor lui de particularitate, așa cum acestea s-au afirmat în diferitele genuri în care și-a lăsat urma talentului și a personalității sale. Variatele încercări de a urmări creația romanticilor postbeethovenieni par a găsi o oarecare limpezire într-o organizare ce ține seama de ambianța geografică în care aceasta s-a zămislit și afirmat, deși și în acest caz este vorba de o rezolvare relativă, având în vedere faptul că deseori mai multe centre muzicale oferă cadre de manifestare unor anumiți creatori (ca în cazul lui Rossini, Liszt, Wagner ș.a.).

Pe acest criteriu al unei structurări dictate de ambianța creatoare, Viena apare ca o metropolă ce-și poate menține înălțimea cucerită prin arta lui Haydn, Mozart și Beethoven, dat fiind faptul că a dăruit lumii un nou val de splendoare muzicală prin realizările lui Schubert. Pornind impetuos prin *Eroica* lui Beethoven (în primii ani ai secolului al XIX-lea) zorii romantismului muzical se vor încărca cu îndemnuri la cutezanță și iubire (din nou Beethoven) și cu melancolia mai tânărului Schubert, pentru a atinge marele sens al echilibrului dintre aspirația esteticii clasice și înariparea vocii romantice în muzica lui Brahms, gânditorul prin sunete ce pare a fi limpezit conflictul dintre direcțiile aparent divergente din opiniile vremii, asemenea celui care a fost Hans Sachs — înțeleptul medieval reînviat de Wagner în opera sa *Maeștrii cântăreți din Nürnberg*.

Dar între acești doi creatori ai secolului și ai Vienei (Schubert — Brahms) și paralel cu realizările lor, Parisul nu încetează să-și poarte vechea strălucire de centru cultural european, atrăgând compozitorii Italiei (Rossini, Bellini, Donizetti) sau vlăstare ale unor mai tinere culturi naționale (Chopin, Liszt) și fiind totodată martorul prezenței unei personalități de origine pur-franceză (Berlioz) cu o autenticitate artistică fără precedent în trecutul muzical.

Spre deosebire de focarele muzicale pe care le reprezintă ambianța vieneză sau cea pariziană, ținutul germanic nu va oferi o centralizare categorică a manifestărilor de cultură muzicală într-un anumit oraș. Pe razele ce vin din gloriosul lui trecut (de la Bach la Beethoven) și se împletesc cu substanța nouă pe care o revarsă poezia și literatura vremii, creația muzicală își afirmă frumusețea și prospețimea în mai multe centre de pe întinsul ei național. Și aceasta în cele mai diferite genuri, de la miniatura vocală și instrumentală (Mendelssohn-Bartholdy, Schumann, Brahms) până la complexa formă a operei (Weber, Wagner). Cu mențiunea că genul operei, cel mai popular dintre toate, va face obiectul următorului volum al acestui ciclu, ne luăm

Scanned with OKEN Scanner

îngăduința de a urmări istoricul muzicii romantice pe un traseu ce pornește din Viena lui Beethoven (capitolul FRANZ SCHUBERT), cu trecere prin centre muzicale germane de veche tradiție (capitolele FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY, ROBERT SCHUMANN), către Paris, pe urmele unor refugiați politici (FREDERIC CHOPIN), unde creează cel mai reprezentativ compozitor al romantismului muzical francez (HECTOR BERLIOZ) și își afirmă arta doi iluștri virtuozi ai timpului (NICCOLO PAGANINI, FRANZ LISZT), pentru a se întoarce din nou la Viena, orașul în care viața unui mare compozitor (JOHANNES BRAHMS) se sfârșește o dată cu cea a secolului (1897).

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL I

FRANZ SCHUBERT
(1797–1828)

Scanned with OKEN Scanner

Școala vieneză clasică, cea mai ilustră dintre toate câte s-au afirmat de-a lungul vremii, a fost alcătuită din muzicieni de geniu ce au trăit anii lor de glorie la Viena, figurând ca fii adoptivi ai ei, fără ca vreunul să se fi născut pe meleagurile acestei metropole strălucitoare, devenită, prin ei, metropola muzicii. Valorii lor inestimabile i-a urmat cea a tânărului Schubert, unul dintre puținii muzicieni (dintre cei nemuritori) cu blazon vienez din prima zi a vieții. Numele său se impune cu legitimă autoritate în istoria muzicii imediat următoare lui Beethoven, putându-se considera că arta sa s-a împletit în timp și spațiu cu cea a ilustrului clasic, având în vedere faptul că amândoi au viețuit la Viena de-a lungul a trei decenii (începând din anul 1797, când se naște Schubert) și până în 1827 (când se sfârșește viața lui Beethoven). Un singur an va despărți plecarea lor în neființă (Schubert părăsind viața în anul 1828), și totuși câtă deosebire există între realizările lor!

O scurtă privire în urmă ar putea lumina înțelegerea acestor trăsături deosebite, ca și a rolului pe care l-a avut fiecare dintre cei doi creatori în deschiderea unei ere noi în evoluția istorică a muzicii culte — cea a romantismului muzical. În primul rând faptul că toată tinerețea lui Beethoven a fost marcată de suflul revoluției franceze, de ideile și acțiunile ei, în timp ce leagănul formației lui Schubert se plasează ceva mai târziu, în perioada post-revoluționară, perioadă de generalizată și crescândă decepție socială. Nici una din lucrările create de el nu va putea vibra cu intensitatea elanurilor ce au zămislit muzica simfoniei *Eroica,* nici una nu va atinge grandoarea proporțiilor și nici luminozitatea încrederii în biruința dreptății, așa cum aceasta strălucește în finalurile simfoniilor beethoveniene. Nici înțelepciunea supremă ce a condus pana gânditorului mai vârstnic la realizarea ultimelor sale cvartete nu poate fi atinsă de cel ce s-a stins în plină tinerețe (la treizeci și unu de ani). Romantismul lui Beethoven, sprijinit permanent pe lupta dintre real și ideal, dintre obiectiv și subiectiv, va deschide căi uluitor de noi în exprimarea variatelor intensități ale trăirilor sale interioare,

Scanned with OKEN Scanner

în timp ce romantismul lui Schubert, plămădit în atmosfera apăsătoare pe care a imprimat-o Vienei cele două ocupații ale armatelor napoleoniene, va reflecta sentimentul de dezamăgire și de resemnare al epocii. Congresul de la Viena (1815) va reda orașului vechea lui strălucire, dar îi va impune și un regim politic despotic, cel al lui Metternich. Ideile de libertate, de patriotism și umanitarism vor continua să circule, dar numai în șoaptă și numai în cercuri restrânse, mereu sub amenințarea reprimării. Cu totul străin de fastul saloanelor aristocratice și de dorința de a obține un angajament la curtea vreunui nobil, tânărul artist s-a format și a creat în ambianța pe care i-a oferit-o doar căminul părintesc și cercul său de prieteni. Biografia sa apare cu o desfășurare simplă, fără nici unul din evenimentele ce au brăzdat viața celor mai mulți dintre creatori. Tinerețea lui a fost luminată mereu de muzică, de acea „Hausmusik" practicată în serile de intimitate ale atâtor familii din ținuturile germanice și austriece, ca și de ecourile melodiilor de dansuri, de marșuri, de cântece de voioșie ce răsunau pe întreg întinsul Vienei, pe străzi, prin parcuri și grădini, pe la capete de poduri. Erau melodii cu un colorit variat, conform mozaicului de obârșii naționale, caracteristic pentru populația din capitala imperiului.

Urmărind această biografie simplă și cu o întindere ce nu a durat decât trei decenii, trebuie spus că Schubert s-a născut la 31 ianuarie 1797 într-unul din cartierele mărginașe ale Vienei (Lichtenthal) în care tatăl său (Franz Theodor Schubert, originar dintr-o familie de țărani din Moravia) ajunsese învățător la școala parohială. Dar casa care va rămâne în amintirea compozitorului ca leagăn al copilăriei lui va fi cea care astăzi se află pe Säulengasse, la numărul 3, cumpărată în 1801 cu bani agonisiți cu greu de învățătorul Schubert. Era al doisprezecelea copil din cei paisprezece pe care-i adusese pe lume mama sa, Elisabeta Schubert, născută Vietz, din rândul cărora doar cinci mai erau în viață (patru băieți și o fată). Cel mai mare dintre ei, Ignaz Schubert, a avut un rol important în viața sa, fiind cel care l-a învățat de timpuriu să cânte la pian (un pian vechi, de care își va aminti mai târziu cu nespusă duioșie). Al doilea frate, Ferdinand, îi va fi cel mai apropiat prieten de-a lungul vieții, așa cum se poate desprinde cu claritate din corespondența pe care a purtat-o cu el. Dintre toți trei frați pe care i-a avut, toți învățători ca și tatăl lor, Ferdinand s-a remarcat cel mai mult, figurând un timp ca director al școlii „Sfânta Ana" din Viena, apoi ca profesor la Conservator, timp în care a fost și autor de manuale școlare, precum și de câteva compoziții.

În ceea ce privește pe Elisabeta Schubert, mama sa, ea a fost cea care a adus în casa părintească și hărnicia caracteristică oamenilor din ținutul ei natal (Silezia) și cântecele lor, cântece cu care și-a legănat șirul de copii

Scanned with OKEN Scanner

sau i-a jelit pe cei plecați din viață. Era o mamă tandră, „foarte iubită de copii și stimată de toți", după cum o va descrie Anton Holzapfel (unul dintre colegii lui Schubert care va furniza numeroase amănunte biografilor de mai târziu). Din anul 1812, când ea va muri, datează liedul *Plângerea Hagarei*, care, alături de câteva piese instrumentale, va entuziasma pe Antonio Salieri și va contribui la hotărârea acestuia de a-i fi profesor. Dar până atunci, prima fază a formației lui Schubert s-a datorat tatălui său, cel care i-a îndrumat scris-cititul muzical, i-a pus vioara în mână și i-a urmărit zi de zi progresele uluitoare. Acest învățător simplu era nu numai inițiat în tainele muzicii, dar și un pasionat violoncelist amator. Împreună cu cei trei fii ai săi va alcătui un cvartet de coarde, creând și pe această cale o sudură trainică în viața de familie. Conștient de situația grea în care trăiau pe atunci muzicienii liberi (exemplul lăsat de drama sfârșitului lui Mozart fiind încă proaspătă), el își va îndruma toți fiii către cariera pedagogică, împovărată și ea cu greutăți, dar mai sigură și mai demnă. Din hotărârea sa nu a putut fi clintit de nimeni și nici de talentul neobișnuit de mare al fiului său mai mic, ce ajunsese să-i întreacă cunoștințele muzicale pe când avea doar opt ani. Este momentul în care se hotărăște să-l încredințeze lui Michael Holzer, organist și dirijor al corului de la biserica parohiei din Lichtenthal, pentru a-i îndruma mai departe arta improvizației și a compoziției. Noul dascăl va mărturisi în curând că acest elev al său „pare a ști de fiecare dată ceea ce el încearcă să-l învețe", cuvinte ce atestă dimensiunile mari ale unui talent înnăscut.

Despre orele de studii petrecute împreună, despre bucuria dată de repetițiile corale (în care ajunsese să interpreteze partea sopranei solo) ca și despre posibilitatea de a fi putut cânta ore întregi la orga bisericii, Schubert își va aminti mereu cu recunoștință. Este sentimentul pe care îl va reflecta de altfel și prima sa *Missa*, dedicată de el bunului dascăl.

Cu acest fond de educație muzicală Schubert a reușit să obțină prin concurs locul rămas vacant în corul de copii al Capelei Imperiale. Important este faptul că acest succes îi dădea dreptul să învețe la „Stadtkonwikt"[1], o școală alăturată universității vieneze în care era asigurată atât pregătirea copiilor coriști, cât și cea de cultură generală a viitorilor studenți. Era în anul 1808, an ce a despărțit pentru un timp viața sa de căldura căminului părintesc. Timpul trăit în internatul școlii l-a pus în contact cu duritățile destul de greu de suportat de firea sa visătoare, în schimb i-a dăruit cunoștințe noi,

1 Institut de învățământ condus de călugări, dotat cu internat. Avea două secții: una pentru fii de nobili, alta pentru fii de funcționari și ofițeri inferiori, conform principiilor politico-sociale caracteristice vremii.

Scanned with OKEN Scanner

din rândul cărora cele despre poezia clasică și contemporană generației lui au avut un rol covârșitor în evoluția artistului adolescent. În ceea ce privește studiul muzicii, progresele sale au fost uluitoare pentru profesorii școlii. Printre aceștia figura și numele lui Wenzel Ruziczka (organist ceh angajat al Curții imperiale) care i-a fost îndrumător în studiul pianului, al orgii și al teoriei muzicale. În calitatea sa de dirijor al orchestrei de la Stadtkonwikt, el a oferit micului Schubert un loc în partida viorilor secunde, ceea ce a însemnat pentru el o practică importantă în cunoașterea gândirii și scriiturii simfonice. Dar nu va trece mult și Ruziczka va fi nevoit să declare, asemenea lui Holzer, că nu mai are ce să învețe pe acest elev excepțional care cuprinde și uneori depășește cunoștințele sale. Îl va prelua Salieri, pe atunci o mare autoritate în pedagogia muzicală, pentru a-i completa noțiunile de contrapunct și de scriitură vocală, dar acest îndrumător nu va avea alt merit în lărgirea orizontului artistic al talentatului discipol decât cel de a-l fi introdus în universul creației lui Gluck. Este perioada în care elevul Schubert — component al corului și al orchestrei școlii — a fost fermecat mai mult de puritatea creației lui Haydn (ale cărui cvartete și simfonii dominau în repertoriul formațiilor de la Konwikt), de *Simfonia în sol minor* și de ultimele uverturi compuse de Mozart (la operele *Nunta lui Figaro*, la *Flautul fermecat*), ca și de câteva creații beethoveniene (primele două simfonii, uvertura *Coriolan*). Această admirație îi va marca un timp concepția creatoare și va determina în curând despărțirea de Salieri, rămas tributar doar genului de operă specific italian. Nu poate fi trecut cu vederea nici rolul pe care l-a avut în formația sa muzicală lucrările lui Michael Haydn (frate al ilustrului clasic), mereu prezente în programele corului de copii al școlii. Muzicii lui a datorat Schubert cunoașterea posibilităților vocii omenești, atât în domeniul intonației, cât și în cel al expresivității, ceea ce va contribui de la bun început la limpezimea de cristal a exprimării sale din creația vocală.

Perioada de învățătură la Konvikt-ul vienez a avut partea ei de influență și în ceea ce privește transformarea copilului Schubert. Pentru că acolo, dezrădăcinat din viața de familie și pus în contact cu asprimea pedepselor pe care el sau colegii săi le aveau de ispășit, a cunoscut durerea vieții printre străini și plânsul în pernă de-a lungul multor nopți, mai ales după moartea mamei sale din anul 1812. Dar această nouă ambianță i-a relevat și profunzimea unui sentiment necunoscut până atunci, cel al prieteniei și al solidarității dintre colegi. Îi unea pe toți suferința pricinuită de lipsuri și de tratamentul dur al regimului de internat, dar și marea bucurie dată de timpul în care făceau muzică, activitate ce ocupa cea mai mare parte a unei zile. Orele de studii muzicale teoretice, de repetiție cu corul sau cu orchestra școlii, dar mai ales cele în care își încercau măiestria în mici

Scanned with OKEN Scanner

formații camerale, au sprijinit permanent moralul micilor muzicieni. La prietenia lor strânsă a mai contribuit și sentimentul de patriotism trezit de amenințarea ce o prezenta înaintarea armatelor lui Napoleon, care ocupau pentru a doua oară Viena în anul 1809 (an în care istoria muzicii înregistra moartea lui Joseph Haydn). Și nu poate fi trecută cu vederea nici pasiunea acestor școlari pentru poezie, impresionantă rămânând participarea lor la alegerea versurilor ce au inspirat muzica unora dintre liedurile compuse de adolescentul Schubert în acea vreme. Dorul de casă și patriotismul, poezia și muzica au înlănțuit viața acestor școlari, cimentând o prietenie ce va dura și după terminarea studiilor la școala vieneză.

Schubert va decide revenirea în căminul părintesc în anul 1813, la scurt timp după schimbarea vocii care-i pricinuise îndepărtarea din mijlocul corului de copii. Acasă îl va întâmpina prezența celei de a doua soții a tatălui, bună și îndatoritoare, după cum consemnează biografii, și vechea dorință a tatălui său de a-l fi dedicat învățământului școlar. Și iată-l pe tânărul Schubert supraveghind elevii primelor clase de la școala din Himmelpfortgrund pe care o conducea tatăl lui: „o haită mică ce mă înfuria în așa măsură, încât deseori abia mă mai puteam stăpâni", după cum îi mărturisea el lui Franz Lachner, unul dintre bunii prieteni, care va furniza mai târziu biografilor amănunte despre biografia sa. O singură ocazie de a fi putut evada din dependența exercitată asupra sa de autoritatea tatălui, șef de familie și conducător al școlii la care era angajat, este semnalată în anul 1816, în momentul în care a încercat să solicite un post de profesor de muzică (rămas vacant) la o școală germană din Laibach, cerere ce i-a fost refuzată. Acest demers îndrăzneț poate fi pus în legătură și cu prima sa dragoste, cea pentru Therese Grob. Se pare că a fost singura dată când el ar fi dorit să se căsătorească, dar sărăcia a fost hotărâtoare în viața celor doi tineri, el renunțând să-și mai făurească asemenea visuri, ea căsătorindu-se peste doi-trei ani cu un brutar modest.

Însemnările rămase în paginile jurnalului lui Schubert reflectă constant starea de deprimare trăită de tânărul „ajutor de învățător", stare pe care a reușit să o învingă datorită unui stil de viață ce va fi caracteristic pentru tot restul biografiei sale. Este vorba de compensarea pe care i-a adus-o ambianța unui cerc de tineri încrezători în biruința artei sale. Câțiva îi fuseseră colegi în anii de învățătură la Konvikt, alții i s-au alăturat între timp, toți intelectuali și luptători romantici împotriva agresiunii politice din afară, ca și împotriva celei interne instaurată de autoritatea lui Metternich. Asociați din anul 1816 într-o grupare ce gravita în jurul tânărului muzician, după cum atestă însăși denumirea de „schubertiade" dată reuniunilor lor, ei vor continua să fie uniți și după moartea compozitorului. Mărturie în acest

sens rămâne celebrul desen făcut de pictorul Moritz von Schwind în anul 1868, deci după trecerea a patruzeci de ani de la despărțirea de el, care înfățișează o „schubertiadă" petrecută în salonul familiei lui Joseph von Spaun[1]. În jurul pianului, la care cânta Schubert, acompaniind pe baritonul Johann Michael Vogl[2], erau adunați numeroși prieteni, fiecare exteriorizând în variate atitudini admirația lor pentru arta celor doi muzicieni. O pictură cu subiect asemănător (Schubert și Vogl înconjurați de admirație) făcută tot de Moritz von Schwind și tot după moartea compozitorului poate fi văzută în Muzeul din Viena (Historisches Museum der Stadt), în timp ce acuarelele lui Leopold Kupelwiser, un alt pictor devotat amintirii lui, ilustrează diferite momente distractive din cadrul acestor celebre „schubertiade" (plimbări prin împrejurimile Vienei, jocuri de societate, aspecte în care prezența lui Schubert apare permanent ca centrală). Pictori, poeți, muzicieni, actori, juriști, studenți sau absolvenți ai Universității din Viena gravitau în jurul acestui artist modest, de pe urma căruia nu a rămas decât o singură dovadă de prețuire oficială: un act prin care a fost numit membru de onoare al Asociației muzicale din ținutul Steiermark, cu sediul în orașul Graz. Evenimentul a avut loc în anul 1823, datorat și acesta admirației pe care i-a purtat-o Johann Baptist Jenger, unul dintre muzicienii ce participau seară de seară la „schubertiade".

Se conturează, astfel, cele două aspecte caracteristice vieții lui Schubert din perioada cuprinsă între anii 1814–1818, timp în care a fost ajutor de învățător la școala condusă de tatăl său: cel umbrit de îndeletnicirile pedagogice pentru care nu avea nici o chemare și cel petrecut în mijlocul unor tineri intelectuali care l-au considerat drept figura centrală a cercului lor. Desigur că printre amintirile luminoase pe care Schubert le-a păstrat din acest răstimp rămân și cele în care avea răgazul să cânte la violă alături de tatăl său (violoncel) în cvartetul alcătuit cu frații săi mai mari (Ferdinand la vioara primă, Ignaz, la cea secundă), când arta și știința pe care o dobândise între timp despre creația muzicală și despre interpretarea ei era unanim respectată. Neuitate i-au rămas repetițiile pe care le făceau împreună în vederea prezentării repertoriului lor în zilele de sărbătoare, când încântau pe cei câțiva prieteni intimi ai familiei, veniți să-i asculte.

Desigur că muzica pe care Schubert o cânta în ambianța „schubertiadelor" suna cu totul altfel. Fie că improviza la pian pe teme cântate de cei ce-l înconjurau – teme desprinse din cântece de petreceri (de pahar,

1 Bun prieten al lui Schubert, cel care a scris prima monografie despre viața și creația sa.
2 Celebru bariton la Opera din Viena, care, din anul 1817, i-a cunoscut și cântat liedurile în recitalurile sale din capitală sau din diferite alte orașe ale Austriei.

Scanned with OKEN Scanner

de dragoste, de dans) sau din diferite marșuri patriotice, fie că le oferea o primă audiție a vreunui lied abia compus, muzica lui se dezvăluia cu un farmec nou față de tot ceea ce se compusese până atunci.

La sfârșitul anului 1817 (la douăzeci de ani), el părăsește casa părintească, devenită neîncăpătoare prin prezența celor cinci copii pe care-i adusese pe lume, an de an, cea de a doua soție a tatălui său. Un timp Schubert este de găsit în casa lui Franz von Schober[1], apoi, în vara anului 1818, când survine invitația prințului Johann Karl Esterhazy de a fi profesorul de muzică al fiicelor sale, în reședința de vară a familiei de la Zseliz (localitate ce se află în Slovacia și poartă astăzi denumirea de Zeliezovca). La Viena va reveni doar la sfârșitul toamnei, cu o mapă bogată în compoziții noi și cu îndrăzneala de a solicita un concediu pe timp de un an de la școala parohială la care funcționa, pe care îl și obține.

Urmează o perioadă de nesiguranță materială, când este obligat să locuiască la prieteni devotați, dispuși să împartă cu el camera lor. Alteori acceptă invitația fratelui său Ferdinand sau revine în casa tatălui, învins în cele din urmă de ambiția sa de a fi dorit să asigure fiului său o slujbă de învățător. La acest moment de abdicare de la autoritatea părintească a contribuit renumele pe care fiul său începuse să-l aibă datorită colaborării cu baritonul Johann Michael Vogl. Pentru că liedurile sale, până atunci aplaudate doar în cercuri restrânse, ajung să răsune deseori în recitalurile celebrului artist, care-l antrenează ca pianist acompaniator pe scenele Vienei și-l poartă cu el în turnee în diferite orașe ale Austriei.

Răsunet a avut numele său și în seara de 17 mai 1818, ce pare a fi fost data la care s-a cântat pentru prima oară în public lucrarea sa pentru orchestră (o uvertură)[2], eveniment ce a decis concilierea dintre tată și fiu, precum și calea nouă din viața compozitorului.

Ceea ce rămâne uluitor din această primă perioadă a tinereții sale (cuprinsă între anii 1814–1818) este fantastica sa putere de muncă. În pofida îndatoririlor avute la școala parohială, care-i ocupau cea mai mare parte a zilei, și a „schubertiadelor" care se prelungeau uneori până după miezul nopții, el a compus aproximativ șase sute de lucrări. Și nu poate fi trecut cu vederea faptul că printre realizările acestei perioade se află compoziții ce sunt considerate drept capodopere ale genului miniatural, cum sunt liedurile

1 Poet, actor și pictor amator, unul dintre cei mai devotați prieteni pe care i-a avut Schubert.

2 Până la acea dată primele simfonii și primele uverturi compuse de Schubert nu au fost cântate decât de orchestra Konvikt-ului vienez în care compozitorul își petrecuse anii adolescenței.

Scanned with OKEN Scanner

Gretchen am Spinnrade (Margareta la vârtelniță) sau *Erlkönig* (Regele ielelor), precum și cea de a patra simfonie a sa – *Simfonia tragica.* Considerând acest prim grup de realizări din evoluția lui Schubert, se poate aprecia că este vorba de o creație ce depășește valoric și cantitativ majoritatea celor realizate de marii creatori mai înainte de a fi împlinit douăzeci de ani.

După anul 1818, an care pare a-i fi despărțit în două părți tinerețea și de fapt viața întreagă, având în vedere faptul că durata ei a fost doar de trei decenii, Schubert poate fi considerat pe drept cuvânt primul mare compozitor care s-a afirmat independent de la bun început, amintindu-ne faptul că Mozart și-a cucerit libertatea după ani de servitute, iar Beethoven a avut startul sprijinit de un Mecena. Va trăi modest, uneori greu, mulțumindu-se cu retribuțiile mici pe care i le ofereau câteva lecții particulare și puținele comenzi de compoziții. Arareori au survenit remunerări pentru tipărirea unora dintre lucrările sale, prima dintre acestea fiind semnalată cu doi ani înaintea eliberării sale din postul de învățător (în anul 1816) când i s-a publicat în paginile unui almanah vienez liedul *Am Erlafsee* (Pe malul lacului Erlaf).

Ceea ce nu trebuie uitat în considerațiile care se fac asupra condițiilor de trai pe care le-au avut compozitorii de după Mozart, este dependența lor de bunul plac al editorilor. Vechea servitute din palatele nobiliare este înlocuită de una nouă, la fel de nedreaptă și de umilitoare. Din acest punct de vedere, Schubert a trăit umilințele multor refuzuri din partea editorilor vienezi. S-ar putea spune că asemenea decepții, sau poate lipsurile și traiul său boem, să fi făcut ca puterea sa de muncă să fie mult diminuată între anii 1818–1822. Lista cronologică a creațiilor sale, până nu demult uluitor de bogată, începe să surprindă prin raritatea unei compoziții noi. Fără prezența mereu încurajatoare a prietenilor, fără ajutorul lor moral și material, redresarea ritmului său creator ar fi întârziat să se afirme. Și iată că în ultimii cinci ani ai vieții, deși marcați de amenințarea unei boli pe atunci neiertătoare, încep să apară, una după alta, marile sale realizări, toate ilustrând o impresionantă originalitate. Dar drumul său ajunsese la capăt. Slăbit și obosit de tratamente, Schubert nu a putut rezista mai mult de opt zile agresiunii unei febre tifoide. El părăsește viața la 19 noiembrie 1828 lăsând o urmă nepieritoare. Trecătorii prin Viena pot afla mormântul celui care ne-a dăruit atâtea mărturisiri despre bucuriile și suferințele trăite de el, în rotonda marilor compozitori din cimitirul central. Mai mult decât atât, ei vor simți pretutindeni amintirea lui, o amintire „care plutește peste ulițele și grădinile Vienei, împreună cu numele, cucernic șoptite, ale lui Haydn, Mozart și

Scanned with OKEN Scanner

Beethoven", după cum transmite Bernard Gavoty unul din gândurile mărturisite lui cu evlavie de către George Enescu[1].

CREAȚIA DE LIEDURI

În lista creațiilor lui Schubert apar aproape toate genurile ce s-au afirmat în vasta istorie a compoziției. Din cuprinsul ei se detașează însă îndreptarea constantă pe care compozitorul a avut-o către creația camerală, în centrul căreia *liedul* domină cu autoritate absolută.

Și Haydn, și Mozart, și Beethoven s-au oprit asupra acestui gen miniatural cu trecut înrădăcinat în cântecul popular german și în manifestările poetic-muzicale ale vechilor Minnesängeri. Dar nici unul dintre ei nu și-a dat măsura întreagă a talentului în arta realizării lui, cea a contopirii dintre fondul poetic și ideea muzicală, așa cum a făcut-o tânărul Schubert. Moștenitor direct al viziunii lor lirice, acest nou mare compozitor al Vienei pare a fi fost atras mai mult de imaginile epic-dramatice din liedurile unor muzicieni mai puțin cunoscuți, ca Johann Friedrich Reichardt (1752–1814), Carl Friedrich Zelter (1758–1832) sau Johann Rudolph Zumsteeg (1760–1802), toți trei aparținând generației lui Mozart. Pe școlarul Schubert și pe colegii lui de la Konvikt-ul vienez i-a impresionat cu deosebire creația lui Zumsteeg, inspirată din baladele vremii, din universul lor plin de farmec și de întunecimi. Cu acest liant dintre lirismul liedului clasic și epicul poeziei romantice, elevul Schubert începe să creeze cântece pentru prietenii lui școlari, adevărați colaboratori ce se întreceau în a-i aduce din versurile ce le înflăcărase fantezia. Așa a început plămădirea personalității creatorului de lieduri, în mijlocul unui cerc de tineri care-i vor rămâne prieteni devotați de-a lungul vieții. De la ei a avut stimulent artistic, ei au fost cei ce i-au recunoscut și venerat geniul de la bun început și cei care vor contribui la celebritatea lui din contemporaneitate, prin intervenții făcute fie la editori, fie la interpreți, din rândul interpreților detașându-se numele lui Johann Michael Vogl, ilustrul bariton al vremii, care-i va lansa una după alta bijuteriile muzicale.

Fără nici una din urmele lăsate de influența artei de tip italian sau a romanței franceze, tânărul Schubert are meritul de a fi împlinit dimen-

1 Bernard Gavoty, *Amintirile lui George Enescu*, Ed. Muzicală, București, 1982, p. 34.

Scanned with OKEN Scanner

siunile genului cu trăsături de mare profunzime și cu o măiestrie stilistică neatinsă încă, fiind cel care a fixat condițiile lui de particularitate și de valoare pe plan istoric. Lui i se datorează modelul nou, complex, al liedului romantic, cel pe care se va sprijini arta lui Schumann, Brahms sau Hugo Wolf, pentru a nu aminti decât numele celor mai reprezentativi dintre creatorii de lieduri ce i-au urmat de-a lungul secolului al XIX-lea. Și aceasta cu o spontaneitate caracteristică doar celor înzestrați cu geniu, dacă avem în vedere faptul că unele lieduri, ca *Gretchen am Spinnrad* (Margareta la vârtelniță) (1814) sau *Der Erlkönig* (Regele ielelor) (1815), capodopere ale genului considerând întreaga lui evoluție, au fost compuse la șaptesprezece–optsprezece ani, vârstă la care desprinderea de modelele oferite de ucenicie este greu de închipuit.

Urma primelor încercări făcute de Schubert în domeniul miniaturii vocale s-a pierdut. Primul lied ce ne-a fost transmis, intitulat *Hagars Klage* (Tânguirea Agarei), pe versurile lui Schücking, poartă data de 30 martie 1811 scrisă de mâna copilului de patrusprezece ani. Subiectul baladei ne poartă în textele biblice[1], atestând o primă îndreptare a muzicianului către fondul narației religioase și totodată o sensibilitate surprinzătoare pentru vârsta lui fragedă. Această trăsătură se va desprinde și din liedurile ce au urmat, ca *Die Mädchens Klage* (Lamentația tinerei fete), *Eine Leichenphantasie* (Fantezia funebră), pe versuri de Schiller, sau *Vatermörder* (Paricidul), pe versuri de Pfeffel, toate compuse în același an 1811.

Din marea varietate de poezii care circulau din mână în mână printre școlari, cel mai mult le-au înflăcărat imaginația poemele publicate pe atunci de Schiller. Dar avânturile acestui poet al erei romantice nu erau ușor de tălmăcit în muzică. Din cele peste patruzeci de lieduri pe care Schubert le va compune pe versurile lui sunt numeroase mărturii de eforturi creatoare, unele prezentând în timp mai multe versiuni, altele având o plămădire îndelungată. Dificultățile par a se fi impus în special în liedurile inspirate din baladele poetului. Un prim exemplu în acest sens îl oferă liedul *Der Taucher* (Scufundătorul), început în prima toamnă după terminarea școlii (septembrie 1813) și terminat în primăvara anului următor (aprilie 1814). Zămislirea acestei creații timpurii rămâne și ea o mărturie a harului pe care compozitorul l-a avut de a întruchipa în muzică un subiect de-a lungul a șaptesprezece

1 Agar, personaj biblic (sclava egipteană a lui Abraham, repudiată de acesta), e nevoită să străbată deșertul împreună cu fiul ei care, torturat de sete, agonizează. Mama își deplânge soarta într-o tânguire ce parcurge stări sufletești de mare intensitate dramatică: de la blestem la rugăciune, când Dumnezeu îi răspunde printr-un înger ce-i arată o sursă de apă salvatoare pentru fiul ei, destinat să fie întemeietorul poporului arab.

Scanned with OKEN Scanner

strofe. Un deosebit rol în realizarea intensității expresive începe să aibă gândirea armonică modulatorie. Peste cunoștințele din domeniul acestei arte și științe care au uluit pe fiecare dintre profesorii pe care Schubert i-a avut, se afirmă din ce în ce mai impresionant harul său creator în realizarea expresivității armonice. El va ajunge în curând să se impună printre marii inovatori din domeniul armoniei, creând combinații și înlănțuiri armonice surprinzătoare (bazate uneori și pe enarmonie) ce vor trasa drumul evoluției pentru câteva decenii și în această direcție a limbajului muzical.

În acest prim val de lieduri inspirate de poemele lui Schiller se strecoară și un număr de creații compuse pe versurile unor poeți mai puțin celebri, din rândul cărora se detașează numele lui Friedrich Matthisson (1761–1831), poet ce a atras atenția mai multor compozitori ai vremii. Schubert i-a admirat lirismul și a compus în anul 1814 un șir întreg de miniaturi vocale pe versurile sale. Tendința de eliberare din modelele strofice, de intensificare a sentimentului prin insinuarea unui colorit stilistic recitativ în melodism și o crescândă bogăție armonică le este tuturor caracteristică, cu culminație în cel intitulat *Adelaide*. Și nu poate fi trecut cu vederea faptul că aceleași versuri au inspirat și cel mai cunoscut dintre liedurile lui Beethoven (lied ce fusese publicat în anul 1797, anul nașterii lui Schubert), dar frumusețea lui a fost egalată, și chiar depășită, de tălmăcirea compozitorului mai tânăr.

Anul 1814 prezintă însă o importanță cu totul deosebită în viața și creația lui Schubert. Este anul în care arta sa s-a întâlnit pentru prima dată cu geniul lui Goethe[1], anul în a cărui toamnă a creat liedul *Margareta la vârtelnița* considerat de comentatori drept actul de naștere al liedului romantic. Celebra confesiune lirică a eroinei din *Faust* a prilejuit lui Schubert demonstrația unei forțe evocatoare de o complexitate uluitoare. Nevoia de destăinuire a unui sentiment mistuitor, de care nimeni nu e străin, a urmărit-o în simplitatea prezentului ei, dar cu o viziune ce redă starea sufletească a tinerei îndrăgostite în totalitatea datelor ce o alcătuiesc, din rândul cărora nu lipsește presimțirea destinului ce o aștepta. Schubert urmărește confesiunea ei peste cursul acompaniamentului pianistic, conceput din repetarea uniformă a unui motiv ce evocă nu numai zumzetul vârtelniței, acea mișcare mecanică declanșată de piciorul torcătoarei, dar și persistența sentimentului învolburat de neliniști pe care îl trăiește. Se contopește, astfel, planul psihologic cu cel descriptiv, se realizează o complementaritate deplină în procesul interpretativ (voce-pian) și totodată o

1 Goethe s-a născut în anul 1749, deci cu aproape o jumătate de veac înaintea lui Schubert, și a supraviețuit morții lui cu trei ani.

Scanned with OKEN Scanner

unitate organică în desfășurarea poetic-muzicală, concepută de compozitor în forma strofică liberă.

După acest an hotărâtor din istoria liedului, urmează anul 1815, cel mai bogat în creații schubertiene. Din cele 203 lucrări (până acum cunoscute), 145 sunt lieduri. Talentul muzicianului de optsprezece ani scânteiază în toate, fie că sunt inspirate de versurile unor poeți mai puțin cunoscuți, fie că sunt semnate de marele Goethe. Din rândul celor din urmă fac parte creații foarte cunoscute[1], în fruntea cărora își impune valoarea balada *Der Erlkönig* (Regele ielelor), o nouă capodoperă a genului. Este unul dintre cele mai îndrăgite lieduri din câte există. Îndrăgit de public și mai ales de interpreți, pentru câmpul larg de trăiri emoționale pe care textul și muzica lui le oferă. O singură voce bărbătească este menită să întruchipeze stările prin care trec cele trei personaje ale baladei, dintre care două reale (călărețul și copilul său în agonie, pe care-l poartă spre casă cu speranța de a-l putea salva) și al treilea — cu natură fantastică (Regele ielelor, care apare doar în imaginația copilului muribund). Acestor trei personaje se mai adaugă și un al patrulea — povestitorul. Tonul lui va fi obiectiv, asemănător celui clasic din genul oratoriului: „Cine gonește călare atât de târziu prin noapte și vânt?" își începe el narația. Intervine și de data aceasta procedeul descriptiv în concepția acompaniamentului pianistic (șirul neîntrerupt al trioletelor de la mâna dreaptă a pianistului redând timpii galopului unui cal, în timp ce motivul scurt executat de mâna lui stângă sugerează șuieratul vântului). Dar rolul acestui acompaniament ostinat, care creează un fond de coșmar desfășurării dramei, este și cel de a ilustra starea de disperare prin care trece tatăl, a cărui voce intervine rar și întrebător, doar cu intenția de a-și liniști copilul: „De ce-ți ascunzi fața cu atâta teamă, fiul meu?" El nu poate auzi glasul personajului fantastic care nu conține să-i ademenească fiul: „Iubit copil, vino cu mine și jocuri frumoase vom juca împreună". Glasul lui e tandru, pe linia unei cantabilități ce contrastează puternic cu drama pe care o trăiește călărețul. Contraste realizează și strigătele de groază ale copilului: „Tată, tată, oare tu nu auzi ce-mi promite cu blândețe regele ielelor?". Diversitatea manifestărilor celor trei personaje, ilustrată prin inflexiunile cântului lor, continuă în noapte, așa cum continuă și goana calului până în pragul casei, când copilul moare în brațele tatălui său. Tonul povestitorului, în ale cărui intervenții s-a făcut simțită o crescândă participare la acțiunea dramatică, devine stins, abia șoptit, atunci când anunță deznodământul trist al baladei.

---

1 *Der König in Thule* (Regele din Thule), *An Mignon* (Către Mignon), *Heidenröslein* (Floare din câmpie) ș.a.m.d.

Scanned with OKEN Scanner

Din aceste două prime exemple de lieduri compuse de Schubert pe versurile lui Goethe, ca și din multe altele ce aparțin aceleiași perioade, se poate fixa însemnătatea mare pe care acest compozitor de șaptesprezece-optsprezece ani a avut-o în afirmarea unui gen, care până nu de mult figura ca cenușăreasă a muzicii culte. El are marele merit de a fi contribuit la dramatizarea și la marea măiestrie a realizării lui, de a fi făcut „poezia să cânte și muzica să vorbească"[1].

Faptul că geniul lui Schubert s-a afirmat în creația de lieduri de la bun început, face imposibilă urmărirea lor pe orbita unei evoluții cu cuceriri treptate, deci clasarea lor după principiul clasic al cronologiei. Urmărindu-le în continuare de-a lungul puținilor ani pe care compozitorul i-a mai avut de trăit, se poate remarca aceeași mare varietate în tematică, aceeași adâncire în înțelesurile ei, aceeași forță evocatoare a unui limbaj turnat în forme arhitecturale subordonate de fiecare dată expresiei. Problema construcției muzicale nu a avut niciodată un rol important în munca sa de creație. Ea a rezultat firesc din marea varietate tematică pe care i-au oferit-o sutele de poezii ce i-au oglindit sentimentele, naive sau profunde, vesele sau triste. Forma simplă, după modelele populare în care cupletele alternează cu refrenul, nu va fi niciodată părăsită de el, dar paralel cu aceasta compozitorul va excela în creații ce tind spre forma liberă, cu intervenție de monologuri, de momente instrumentale care au rolul să ilustreze sau să adâncească sensurile poetice. Marea diversitate a sentimentelor a condus de la început pe compozitorul de lieduri la o mare diversitate a formei, de la aspecte concentrate la câteva strofe, către forme dominante de o continuă tendință dezvoltatoare, așa cum apare în liedurile sale pe subiecte de baladă. Și nu s-ar putea face o ierarhie valorică în ceea ce privește aspectul arhitectural, dat fiind calitățile pe care le au cele mai simple dintre liedurile sale strofice, un exemplu ilustrativ în acest sens fiind atât de popularul lied *Floare de câmpie* creat în același an cu *Regele ielelor* și tot pe versuri de Goethe. Drumul său creator va fi mereu presărat cu simplitatea fermecătoare a modelelor strofice (care va domina, de altfel, întreg ciclul *Die schöne Müllerin* (Frumoasa morăriță, compus în anul 1823, an ce aparține maturității creatoare), dar caracteristic construcției lor va fi de fiecare dată înclinația spre varietatea strofică (când survin modificări chiar și în succesiunea strofelor, ca rezultat direct al intensificării unei stări sufletești sau al intervenției unor factori descriptivi). Alteori conceptul poetic dictează construcția muzicală tripartită (când o idee melodică principală îmbrățișează o alta cu

1 Cuvintele aparțin lui Franz Grillparzer, poet și dramaturg austriac, născut la Viena, ca și Schubert, cu câțiva ani mai în vârstă decât el, dar cu o viață mult mai lungă (1791–1872).

Scanned with OKEN Scanner

caracter diferit, deseori contrastant), construcție ce prezintă și posibilitatea de varietate emoțională în tratarea părților extreme. Contrast muzical declanșat de fondul poetic se impune și în liedurile cu formă bipartită, cum este în liedul *Der Tod und das Mädchen* (Fata și moartea, pe versurile lui Matthias Claudius). Și nu poate fi greșit dacă se afirmă că fiecare din formele în care Schubert și-a turnat muzica liedurilor sale pare a fi fost o soluție arhitecturală proprie unei anumite creații, ca rezultat direct al desfășurării ideii cuprinse în versuri.

În privința fondului poetic inspirator, Schubert a fost cel mai mult atras de confesiunea lirică a poeților vremii, iluștri sau nu, cu marea ei diversitate de colorit emoțional. Bucuriile și dezamăgirile lor sunt asemănătoare cu cele pe care le trăia și el, fie că era vorba de farmecul vieții, cu scântei de speranțe, fie că întruchipau tristețea atâtor neîmpliniri. Uneori compozitorul găsește în versurile scrise de mai mulți poeți un subiect ce-l frământă la un moment dat. Așa se explică faptul că în lista liedurilor sale apar unele titluri ce se repetă aidoma la diferite intervale de timp, fiecare fiind confesiunea altui poet. Iubirea, împărtășită sau nu, este sentimentul ce domină. *Die Liebe* (Iubirea) de Goethe, *Die Liebe* (Iubire) de Leon; *Stimme der Liebe* (Glasul dragostei) de Matthisson, *Stimme der Liebe* (Glasul dragostei) de Stolberg; *Geist der Liebe* (Duhul dragostei) de Kosegarten, *Geist der Liebe* (Duhul dragostei) de Matthisson – și câte alte exemple, la care se pot adăuga și cele cu tematică asemănătoare neanunțată de titluri. Există, de exemplu, cinci lieduri intitulate *Abschid* (Despărțire) (pe versuri de Rellstab, Schubart, Mayrhofer, Protabevera, Salis), dar câte alte din liedurile lui Schubert nu vorbesc de tristețea acestei clipe? Există numeroase lieduri intitulate *Klage* (Tânguire) – după Schücking, Holty, Matthisson, Schiller, Rochlitz, Ossian – dar câte altele nu reînvie plânsul atâtor nefericiți eroi ai legendelor antice, biblice, medievale sau contemporane compozitorului?

Omniprezent este și sentimentul trăit de poeții romantici în mijlocul naturii consolatoare. Farmecul dimineții, al serilor de vară, al mării sau al razelor de lună reflectate în întinsul apelor ei, al stelelor ce licăresc pe bolta cerească sunt nenumărate ambiante în care poeții romantici și-au cântat iubirea sau și-au purtat melancolia. În poemele lor frumusețile naturii capătă dimensiuni ce depășesc rolul lor de decor, creând un sentiment de care Schubert nu a fost străin, cântându-l fermecat de fiecare dată. Din nou lista creațiilor sale cuprinde titluri identice pentru lieduri inspirate de versurile mai multor poeți: *Morgenlied* (Cântecul dimineții) pe versuri de Werner și *Cântecul dimineții* pe versuri de Stolberg (compuse în diferite etape); un *Abendlied* (Cântec al înserării) după Mayrhofer este urmat de alte lieduri cu același titlu, dar inspirate de poeți diferiți (Stolberg, Schlegel). Cinci cântece

Scanned with OKEN Scanner

intitulate *Nachtgesang* (pe poemele lui Goethe, Kosengarten, Collin, Novalis, Mayrhofer), trei adresate Lunii – *An der Mond* (după Goethe, Holty, Schreiber) și cinci despre stelele cerului – *Die Sterne* (după Fellinger, Schlegel, Leitner, Kosegarten, Mayrhofer) rămân și ele mărturie a sensibilității compozitorului pentru măreția naturii.

În ceea ce privește problematica morții, aceasta a frământat mintea copilului Schubert de timpuriu. Neliniștea pe care moartea mamei sale (din anul 1812) i-a imprimat-o în suflet, l-a urmărit permanent. Răspuns la întrebările sale chinuitoare nu a găsit în poeziile contemporanilor săi romantici, obsedați și ei de gândul plecării în necunoscut. Ceea ce a găsit în lectura lor nu au fost decât ecouri ale propriilor sale frământări: este oare moartea o existență ce cunoaște perfecțiunea? Este liniștea? Este răsplata? Este noaptea veșnică? Această idee a morții – amenințătoare sau eliberatoare – apare de la început în liedurile lui Schubert: *Fantezia funebră,* pe versuri de Schiller, anterior amintită, *Totengräberlied* (Cântecul groparului – Holty), *Totenkranz für ein Kind* (Coroană pentru un copil – Matthisson) sunt titlurile de lieduri cu conținut funebru compuse în anii 1811–1812. Problematica morții se va repeta mereu, culminând în ciclul *Winterreise* (Călătorie de iarnă) pe care compozitorul îl va compune în anul 1827, ca și în cel intitulat *Schwanenegesang* (Cântecul lebedei) al anului 1828 (anul morții compozitorului), publicat postum.

Printre aceste pete de întunecime, zâmbetele nu au încetat să lumineze șirul liedurilor lui Schubert. Cântece de pahar[1], de pribegie[2], narații fermecătoare[3], se succed unul după altul, încântând vestitele „schubertiade" și trecând apoi – prin glasul baritonului J. M. Vogl – în sălile de concert din metropolă și din diferite orașe ale Austriei, de unde se vor răspândi și vor cuceri celebritate pe plan universal și istoric. Unele încep să aibă o circulație atât de largă, încât ajung să pară a face parte din tezaurul folcloric austriac. Puritatea versurilor, cantabilitatea melodică, simplitatea formei lor, au fost calități care au favorizat înrădăcinarea unei asociații între cântecul popular și multe din liedurile lui Schubert. Dar urmărind biografia compozitorului, atât de simplă și ea, se desprinde cu mare claritate faptul că el s-a format și a viețuit pe întinsul Vienei, într-o ambianță în care răsunau cântecele și dansurile a numeroase popoare. Cehi, slovaci, moravi, croați, maghiari, ucraineni, italieni (fie separați, fie alăturați localnicilor austrieci sau rudelor lor apropiate, cum erau silezienii, bavarezii etc.) cântau prin parcurile și

1 Exemplu: *Trinklied* (Zettler).
2 Exemplu: *Der Wanderer* (Schlegel).
3 Exemplu: *Heidenröslein* (Goethe).

Scanned with OKEN Scanner

grădinile publice ale acestui primitor oraș, pe străzile lui sau în cafenele și birturi. Se ajunsese în timp la o muzică ce avea un colorit intonațional și ritmic diferențiat de cel popular autentic austriac, o muzică specific vieneză, cu inflexiuni melodice și o vervă ritmică de neconfundat în acea vreme. Acesta a fost fondul muzical în care a crescut și s-a format copilul și tânărul Schubert paralel cu cel de obârșie cultă pe care îl cânta alături de tatăl său și de frații mai mari în casa părintească, sau de liedurile pe care le asculta la întrunirile muzicale caracteristice vieții de familie germano-austriece (*Hausmusik*). Creația sa de lieduri pornește, deci, pe aceste date de stratificare a înregistrărilor sale muzicale, cu o rezultantă ce nu poate fi definită ca specific populară. Și nu ar fi greșit să se considere că acest compozitor vienez a fost mai mult un creator de cântece populare decât un reprezentant al identității lor, în accepțiunea pe care noțiunea o are în secolul XX. Acest muzician, parțial cultivat, cu o viață neobișnuit de simplă, redusă la bucuriile trăite în mijlocul unui cerc de prieteni, a fost condus de o intuiție creatoare uluitoare, însumarea trăsăturilor de tradiție fiind doar sprijinul pe care concepția sa poetic-muzicală s-a afirmat de la început cu rară originalitate. Și ce exemplu mai bun poate fi dat ca argument în privința geniului cu care Schubert a recreat universul receptat din poezia și cântecul timpului, decât înălțimea pe care se situează baladele sale. Felul în care el „a cântat" desfășurarea unui subiect poetic legendar—mitologic, biblic, medieval sau romantic — în care el a conceput dramaturgia lui muzicală, l-a condus la un stil ce a trasat pentru multă vreme calea lui de evoluție. Cantabilitatea nu e ocolită, recunoscuta sa inspirație melodică își menține forța ei de comunicare, dar aceasta alternând cu fragmente recitativ-declamatorice, cu intervenții instrumentale, cu pauze prelungite puse în slujba intensificărilor emoționale. În plus, conceptul melodic-ritmic apare sprijinit cu perseverență pe o contribuție armonică impresionantă, ca mijloc de realizare a unor nuanțe, a creșterii intensității lor, ca și a contrastelor dramatice din fondul plin de mister al vechilor legende. Nici simplitatea formei strofice tipic populare nu va fi părăsită de Schubert vreodată, dar ea va fi mulată pe aceea ce dictează desfășurarea acțiunii ce angrenează destinul eroilor din povestea pe care o cântă, ceea ce-l va conduce la variații sau la desfășurări libere în arhitectura întregului.

Pentru asemenea adaptări ale limbajului muzical la tensiunile ivite într-un conținut poetic, Schubert nu a avut profesor. Nimeni nu l-a învățat în scris-cititul muzical decât cum să știe să-i păstreze legile directoare. Profesorii și-au recunoscut limitele în fața acestui școlar neobișnuit de talentat, iar pe Salieri, pedagog al Vienei acelor timpuri, îl va părăsi însuși discipolul, conștient că nu are ce învăța de la dânsul. Era în anul 1817 (după ce

Scanned with OKEN Scanner

Schubert crease jumătate din numărul simfoniilor sale și tot atâta din cel al liedurilor), an în care dă la iveală noi capodopere miniaturale *Der Tod und das Mädchen* (Fata și moartea – pe versuri de Matthias Claudius), *Die Forelle* (Păstrăvul – pe versuri de C.F.D. Schubart).

Ceea ce pare surprinzător în evoluția pe care o prezintă realizările lui Schubert este faptul că anul următor (anul 1818 care i-a deschis cea de a doua perioadă a vieții, eliberată din slujba de învățător) apare sărac în lieduri. Neglijarea acestui gen central al activității sale poate fi justificată de concentrarea compozitorului asupra unor creații camerale, simfonice, vocal-simfonice și mai ales de eforturile pe care le-a făcut de a reuși și în genul operei. Din anul 1821, însă, liedul va reintra în drepturile lui și va ilustra din nou vocația rară pe care Schubert a avut-o pentru compoziția miniatural-vocală. În anul 1822 apar noi capodopere, printre care liedurile *An die Leier* (Către liră, pe versuri de Franz von Bruchmann), *Der Musensohn* (Fiul muzelor – Goethe), *Wehmut* (Melancolie – Collin), *Wanderers Nachtlied* (Cântul de noapte al călătorului – Goethe), după care viziunea compozitorului prinde adevărate aripi, avântându-se într-o concepție cu orizont larg deschis, cea a ciclului de lieduri.

Ideea de a urmări un anumit subiect într-o suită de lieduri i-a fost oferită lui Schubert de versurile poetului Wilhelm Müller (1794–1827), care a trăit în același timp și la fel de puțin ca și el. Asemănător le-a fost și stilul lor de viață, Müller fiind și el înconjurat (la Berlin) de un cerc de tineri intelectuali, care i-au admirat și stimulat permanent realizările poetice. Schubert vibrează la șirul poemelor lui în care era urmărită tema romantică a pribegiei și creează două cicluri de lieduri rămase nemuritoare: primul, în 1823, intitulat *Die schöne Müllerin* (Frumoasa morăriță – alcătuit din douăzeci de lieduri), al doilea, în 1827, sub titlul *Winter Reise* (Călătorie de iarnă – douăzeci și patru de lieduri). Desigur că nu poate fi uitat faptul că Beethoven fusese acela care spusese primul cuvânt și în privința trăsăturii ciclice din istoria liedului, așa cum spusese și în atâtea alte compartimente ale gândirii prin sunete, deschizând orizonturi noi realizărilor ce-i vor urma în perioada romantismului muzical. Dacă în primul său ciclu, intitulat simplu *Sechs Lieder* (Șase lieduri – op. 48 – 1803), unitatea era realizată doar de fondul tematic religios cu viziune panteistă, în cel de al doilea, *An die ferne Geliebte* (Către iubita îndepărtată – op. 98 – 1816), se adaugă la constanta tematică (iubita îndepărtată) și o înlănțuire pe planul construcției arhitecturale (vezi Vol. II, p. 538). Independent de arta lui Beethoven și doar la distanță de câțiva ani față de aceasta, Schubert face un pas uriaș înainte, tratând un același subiect într-o desfășurare narativă continuă, de la un moment psihologic declanșator, până la epuizarea lui. Continuitatea episoadelor

Scanned with OKEN Scanner

componente este realizată de data aceasta prin procedee noi de complementaritate a mijloacelor stilistice și a planurilor de expresivitate, concepție ce realizează o înlănțuire organică a dramaturgiei întregului. Sudura tablourilor muzicale devine atât de strânsă în realizarea lui Schubert, încât dacă în interpretare s-ar putea permite o eventuală eludare a unui lied sau altul din desfășurarea ciclului, în nici un caz nu s-ar putea admite neglijarea succesiunii episoadelor din componența lui. La marele merit pe care îl are Schubert la împlinirea dimensiunilor de particularitate și de valoare ale acestui gen, se adaugă acum o viziune de mare amploare a tratării lui – cea a dramaturgiei ciclice. Mai mult decât atât: cele două cicluri pe care el le-a compus la distanță de patru ani între ele par a-i fi oglindit simțăminte trăite de el în etape diferite ale vieții. Primul, *Frumoasa morăriță,* un strigăt al dragostei de viață; al doilea, *Călătorie de iarnă*, al unei dureri infinite la despărțirea de ea. Comună le este tema, tema pribegiei, dar cât de diferit tratată apare ea în cele două suite ciclice. În timp ce seninul domină peste narațiunea muzicală a primului ciclu, o sfâșietoare deprimare se așterne peste tablourile muzicale din alcătuirea ultimului. Eroii sunt aceiași: pribeagul, personaj ce va fi atât de prezent în creația compozitorilor romantici (de la Berlioz la Wagner) și pârâul, o personificare superbă a tovărășiei de drumeție. Totul începe fermecător de simplu: bucuria hoinarului plecat în necunoscut (*Wohin?)* (Încotro? – liedul nr. 2) alături de pârâul jucăuș; emoțiile trăite la întâlnirea cu dragostea (cu frumoasa morăriță), stările de neliniște ce urmează o dată cu apariția rivalului (*Der Jäger)* (Vânătorul – liedul nr. 14) și de deprimare când visul se spulberă (*Einfersucht und Stolz)* (Gelozie și mândrie – liedul nr. 15). Dar pribegia merge mai departe, peste melancolie se așterne sentimentul de recunoștință pentru trăinicia pe care i-o dovedește pârâul (*Der Baches Wiegenlied)* (Cântecul de leagăn al pârâului – ultimul episod al ciclului, nr. 20).

Anii trec și în cel de al doilea ciclu, *Călătorie de iarnă,* pârâul, prietenul bun de altădată, a înghețat. Cursul lui vesel s-a oprit pe loc și nu mai poate consola pribeagul copleșit de amărăciune și nu-i poate șterge lacrimile ca în trecut *Gefrorne Träme* (Lacrimi înghețate – liedul nr. 3). Natura întreagă pare a fi încremenit în decorul cenușiu al iernii *Erstarrung* (Încremenire – nr. 4) în care mai străjuiește silueta unui copac *Der Lindenbaum* (Teiul – nr. 5) atât de drag în amintirea bietului pribeag. Plutirea în vis *Frühlingstraum* (Vis de primăvară – nr. 11) nu-i poate alunga sentimentul însingurării *Einsamkeit* (Singurătate – nr. 12) sentiment ce nu poate fi învins nici de semnalul poștalionului *Die Post* (Poșta – nr. 13), care nu are de la cine să-i mai aducă vreo veste. Drumeția lui prin iarnă, învăluită de șuieratul vântului, de întunecimi și tristețe, sfârșește cu liedul *Der Leiermann*

Scanned with OKEN Scanner

(Flașnetarul – nr. 24), o pagină poetic-muzicală de o rară inspirație. Pentru că atât poetul cât și compozitorul (amândoi bolnavi și deprimați, conștienți de faptul că nu mai au mult de trăit la o vârstă care abia trecuse de treizeci de ani) și-au regăsit tristețea în gândurile bătrânului flașnetar, acel personaj pitoresc al străzilor de altădată. Viața lui, ca și viața lor, pare să se fi scurs la fel de monoton ca și cântul flașnetei pe care el l-a adresat atâtor trecători ce nu i-au înțeles tragedia sărăciei și a singurătății. Dramatismul atinge limitele puterii de manifestare, nemaiputându-se exprima decât obiectiv, într-o totală detașare de existența prezentului. Muzica urmărește – cu un calm greu de înțeles de cei ce n-au cunoscut pragul suportabilului – starea psihologică a personajului în permanentă împletire cu factorii descriptivi. Melodia, uniform banală, este întreruptă de recitative declamatorice în care nu este de găsit nici urmă de patetism, ceea ce diminuează calitățile de cantabilitate și de cursivitate ce ilustrează atât de intens stilul schubertian. Partea pianului urmărește ca de fiecare dată subiectul, intensitatea trăirilor lui, dar ea este învestită, ca în atâtea alte lieduri, și cu rolul de a sugera descriptiv aspecte caracteristice ale tabloului poetic. În timp ce figurațiile uniforme (executate cu mâna stângă a pianistului) redau felul de cântare uniform al instrumentelor mecanice, motivul ce survine periodic (la mâna lui dreaptă) sugerează oboseala flașnetarului bătrân, greutatea cu care el mai poate învârti manivela ce declanșează cântecul.

Ascultând acest ultim lied al celor două cicluri înlănțuite între ele, lied ce este un impresionant portret sufletesc al compozitorului ajuns la sfârșitul vieții, rezerva pe care mulți comentatori ai creației lui au avut-o în legătură cu atracția manifestată de el pentru versurile unor poeți mai puțin cunoscuți, poate fi anulată. Pentru că acest compozitor instruit la întâmplare, dar cu o sensibilitate rară, putea fi la fel de fascinat de versurile unor mari gânditori (ca Goethe sau Schiller) ca și de cele ale unor poeți fără celebritate, unii dintre ei dați de mult uitării. Era suficient ca poezia lor să-l facă să zâmbească sau să lăcrimeze pentru ca ea să devină muzică. Singura condiție era ca ideea, elevată sau naivă, să-i pună în vibrație o coardă a lirei sale interioare. Cât de mult a vibrat această liră când întâmplarea i-a pus sub ochi poeziile lui Müller de curând tipărite, se poate deduce din intensitatea lirismului cu care muzica lui a redat amintirea unor stări sufletești luminoase de curând trăite (primul ciclu) și mai ales deprimarea prezentului (ciclul al doilea). Rareori muzica de lied a putut ilustra atât de convingător și artistic un portret sufletesc, fie că acesta ar fi aparținut pribeagului tânăr, fie celui învins de poverile vieții.

Desigur că între aceste două cicluri (deci între anii 1823–1827) Schubert a compus și numeroase alte lieduri de sine stătătoare, creații ce par a

Scanned with OKEN Scanner

reprezenta adevărate oaze de limpezire creatoare printre lucrările camerale de mare amploare ale acestei perioade. O mențiune specială merită a fi făcută în legătură cu interesul pe care compozitorul l-a avut în acest timp pentru literatura engleză, în mare vogă pe atunci în Austria și Germania, așa cum atestă traducerile timpului. Răsunet mai mare a avut în sufletul său gândirea scriitorilor din contemporaneitatea sa romantică, dintre care se detașează cu evidență cea a lui Walter Scott. Poezia lui i-a inspirat câteva pagini de rară frumusețe (lieduri, coruri), printre care *Ellens Gesang* (Cântecele Ellenei), care legănau odihna războinicului, a vânătorului, a prizonierului sau înălțau imn de slavă Fecioarei Maria *(Ave Maria)*. Din opera lui Walter Scott nu putea lipsi vestita lui povestire despre aventurile lui Ivanhoe, din rândul cărora Schubert desprinde un fragment și creează *Romanze des Richard Löwenherz* (Romanța lui Richard Inimă de Leu). Balada inspirată de bardul scoțian a avut deosebit succes și a condus la o nouă creație în genul epic, mult îndrăgit de compozitor — cea despre drama lui Edward — pe care el a intitulat-o simplu: *Eine altschöttische Ballade* (O veche baladă scoțiană). De data aceasta textul l-a aflat în marea culegere de cântece populare de pretutindeni pe care J. G. Herder o publicase în 1778—79 *Stimmen del Völker in Liedern* (Glasurile popoarelor în cântece) — singura dată, se pare, când compozitorul pare a se fi inspirat direct din sursă folclorică.

Revenind la anul în care Schubert termină ciclul *Călătoria de iarnă* (1827), se poate remarca din nou cum umbra întunecată a deprimării se așterne peste realizările sale. Este anul în care moare poetul Müller, nume ce nu ar mai fi aparținut posterității fără Schubert. Geniul compozitorului a dat poemelor lui nemurire, așa cum va da și celor scrise de Ludwig Rellstab ce-i vor inspira muzica unora din ultimele lieduri. Printre acestea și celebra *Ständchen* (Serenadă) (titlu ce figurează de două ori în lista creației schubertiene, prima *Serenadă* fiind compusă pe versurile lui Shakespeare, extrase din piesa *Cymbeline*).

Dar adevărata reflectare a simțămintelor de deprimare pe care Schubert le-a trăit de-a lungul anului 1828, cel din urmă, a găsit-o în câteva poezii publicate de curând de Heinrich Heine. Portretul psihologic al legendarului Atlas, *Der Atlas,* cel condamnat să poarte pe umerii săi povara globului pământesc, al iubitei, *Ihr Bild*, prezența naturii, *Am Meer,* și alte două imagini poetice ce par a fi fost fugitive priviri în urmă, sunt încununate de liedul intitulat *Der Doppelgänger* (Umbra). Dramaticul dialog dintre două personaje imaginare, omul și umbra sa, întruchipează ultima confidență făcută de compozitor pe calea liedului. Lipsit de bani și conștient de valoarea acestor șase creații inspirate de Heine, Schubert a intenționat să le ofere editurii

Scanned with OKEN Scanner

Probst din Viena pentru a fi publicate. Timp nu a mai fost pentru realizarea acestui plan. Un alt editor vienez, Tobias Haslinger, va avea meritul de a aduna ultimele lieduri (cele șapte pe versuri de Rellstab, cele șase pe versuri de Heine, cărora a adăugat și cel de pe urmă, intitulat *Die Taubenpost* (Porumbelul mesager, inspirat de o poezie a lui J. G. Seidl) și de a le publica sub titlul semnificativ *Schwannengesang* (Cântecul lebedei). Nu este vorba de un al treilea ciclu, cum greșit se formulează uneori, ci de culegerea ultimelor 14 lieduri schubertiene și de publicarea lor postumă (la un an după moartea compozitorului).

Cu acest drum poetic-muzical, de la amintirea *Die erste Liebe* (Prima iubire) compusă în anul 1815 pe versurile unui poet uitat (J. G. Fellinger) până la autoportretul psihologic din *Umbra* anului 1828 inspirată de Heine — Schubert și-a oglindit sufletul și geniul în sute și sute de cântece. În fiecare s-a dovedit clasic prin noblețea sentimentelor, prin respectul pentru frumusețea exprimării, dar cât colorit romantic străbate în cânturile lor, fie că ele destăinuiesc o bucurie mică sau mare, fie o dezamăgire. Și dacă datele de originalitate ale limbajului lor (melodico-ritmic și mai ales armonic) nu s-au făcut remarcate decât în mică măsură în contemporaneitatea artistului, astăzi, privind în urmă prin perspectiva timpului, acestea se impun cu evidență ca determinante pentru încă multă vreme în ceea ce privește forța de expresivitate a gândirii prin sunete.

CREAȚIA VOCALĂ CAMERALĂ ȘI CORALĂ

Lista creației lui Schubert este presărată și cu lieduri pentru mai multe voci — duete, terțete, cvartete sau cvintete vocale — ce par a fi fost gândite de compozitor pentru anumiți interpreți. Un exemplu timpuriu (din 1813) rămâne compoziția scrisă pentru frații săi — Ignaz, Ferdinand, Karl — pentru a cânta (acompaniați la ghitară de compozitorul adolescent) urări tatălui lor („papa Franz") la aniversarea împlinirii vârstei de cincizeci de ani. Deseori legătura cu un grup determinat de cântăreți a dat un colorit deosebit sonorității unei compoziții, așa cum se degajă din cvintetul *Mondenschein* pentru tenor-solo și cvartet vocal bărbătesc (un tenor și trei bași!).

Diversitatea tematicii și răspândirea în timp fac acest compartiment al creației vocale camerale și corale schubertiene mai greu de organizat. Se impune o categorie care poate fi pusă în legătură cu anumite prilejuri sărbătorești, așa-numitele „lucrări ocazionale" ce nu mai au vechiul sens al

Scanned with OKEN Scanner

compozițiilor (bisericești sau laice) create de muzicienii angajați, ci cel modern, de lucrare ce aparține unui artist liber ce omagiază pe această cale o persoană dragă sau venerată. Exemple în acest sens rămân *Zur Jubelfeier Salieris* (1816), *Zum Geburtstage Michael Vögl* (1819), *Zur Genesung Irene Kiesewetters* (1825) – primele două fiind pentru trei voci bărbătești cu acompaniament de pian; ultima – un cvartet mixt (două voci bărbătești, două de femei, cu acompaniament de pian la patru mâini) ce urma să fie cântat la sărbătoarea însănătoșirii unei fetițe de patrusprezece ani (Irene Kiesewetter) care iubea dansul, ceea ce a condus și la denumirea de *Der Tanz* sub care cântecul a mai circulat, pe un vesel ritm de galop-dans. În această categorie poate fi înscrisă și *Die Ständchen* (Serenada) pentru solo de alto și voci feminine, compusă în 1827 pe versurile lui Grillparzer, poet ce-i va inspira un an mai târziu și cunoscutul *Myriamsgesang*, pentru soprană-solo (sau mezzosoprană), cor mixt și pian, o impresionantă cantată, în care eroina cântă victoria asupra faraonului și a armatei sale, într-un acompaniament pianistic evocator, cu sonorități orchestrale. Se pășește astfel într-o altă categorie a creației vocale, cea a patosului eroic, mai puțin specific pentru temperamentul acestui compozitor liric. Începând cu cantata *Prometeu* (1815) și terminând cu grandiosul *Schlachtgesang* (Cântecul bătăliei – 1828) pentru cor bărbătesc dublu, pe versuri de Klopstock, asemenea compoziții apar arareori. Dimpotrivă, cantatele religioase se succed cu o frecvență mai mare, îndeosebi în primul deceniu de drum creator, fapt justificat de educația muzicală primită în copilărie prin Michael Holzer, dirijorul corului de la biserica din Lichtental. Purității unor imnuri închinate lui Dumnezeu (*Dumnezeu în timpul furtunii, Dumnezeu creator al lumii*) datând din anul 1815, se va adăuga an de an o specifică măiestrie stilistică, așa cum aceasta apare ilustrată de muzica *Psalmului 23* (1820) pentru patru voci de femei (două soprane și două contraalte) și pian, ca și în cea intitulată *Gott in der Natur* (1822) pentru aceeași formație de voci feminine și pian, sau în *Salve Regina* (1824) pentru patru voci bărbătești (doi tenori și doi basi).

Părăsind tematica religioasă, reprezentată cu deosebire în realizările vocal-simfonice (vezi p. 89), se poate observa cu claritate faptul că cele două subiecte prezente fără întrerupere în creația de lieduri, iubirea și natura, au inspirat și cele mai multe dintre compozițiile gândite pentru mai multe voci și pian. Destinate inițial interpretării de către o formație restrânsă (cu deosebire de cvartet vocal) cele mai multe dintre aceste cântece au fost adaptate și pentru formații corale, formă în care au fost publicate și chiar înscrise în lista de opusuri.

Scanned with OKEN Scanner

Iubirea, deci, luminează și în aceste cântece pentru mai multe voci inspirația compozitorului adolescent *Selig durch die Liebe* (Fericit prin iubire) sau matur *Geist der Liebe* (Duhul iubirii – 1822), *Ewige Liebe* (Iubire veșnică – 1825), ca și sentimentul de admirație pentru natură *Die Nachtigal* (Privighetoarea – 1821), *Die Nacht* (Noaptea – 1823), *Frühlingsgesang* (Cântec de primăvară – 1823), *Mondenschein* (Lumina lunii – 1826), *Nachtgesang im Wald* (Cântecul nopții în pădure – 1827). În unele din aceste lieduri lirice pentru mai multe voci, se impune și o deosebită înclinație a compozitorului către descriptivul muzical, alături de expresivitatea melodico-ritmică atât de caracteristică talentului său. Harul de a evoca frumusețile naturii, a prezenței omului în mijlocul lor, este remarcabil în numeroase asemenea pagini, unul din exemple fiind în miniatura vocală *Der Dörfchen* (Sătucul) pentru cor bărbătesc și pian. Pentru a intensifica mijloacele de descriere a naturii, Schubert a modificat uneori componența factorilor interpretativi, așa cum s-a întâmplat cu una din cele mai cunoscute lucrări din acest compartiment al creației sale – *Gesang der Geister über den Wassern,* inițial compusă pentru voci bărbătești *a cappella* (1817), apoi modificată prin realizarea unui acompaniament pianistic evocator (1820), acompaniament care în ultima versiune (din anul 1821) va fi înlocuit de un grup de instrumente de coarde grave. Lucrarea a cunoscut o largă circulație sub cea de a doua formă (voci bărbătești – pian), nu numai pentru faptul că pianul rezolva mai ușor o interpretare, ci mai ales pentru deosebita reușită a scriiturii partiturii lui. Marea experiență pe care compozitorul o cucerise în redarea intențiilor sale picturale din vasta creație de lieduri, în care pianul devenise partenerul egal al vocii omenești (ca în *Regele ielelor,* pentru a nu aminti decât unul din exemple) își spune și de data aceasta cuvântul și se confirmă și în corul bărbătesc *Gondolierul* (celebrul *Der Gondelfabrer,* pe un poem de Mayrhofer) al cărui început pianistic sugerează cadrul nocturn venețian feeric, din care nu lipsesc nici sonoritățile de *carillon* venite din clopotnița Catedralei San Marco.

Din rândul acestor considerații asupra creației vocale și corale schubertiene, nu pot fi trecute cu vederea nici „cântecele de pahar" pe care muzicianul le-a compus în mijlocul vestitelor „schubertiade", care începeau cu discuții grave, politice sau filozofice, pentru a termina cu o specifică veselie tinerească. Unele fragmente din asemenea cântece au rămas înscrise pe contrapagina unor note de plată sau pe alte hârtii neînsemnate aflate la îndemâna celor ce-l înconjurau pe compozitor și-i stimulau inspirația, altele au rămas schițate în caietele cu portative nelipsite din buzunarul hainelor sale. *Vinul și dragostea, Elogiul vinului de Tokay* (compus, desigur, într-una din vacanțele petrecute la conacul contelui Esterhazy, din regiunea ungară), și multe altele purtând titlul generalizator de *Trinklied* (datând din 1813, 1815

Scanned with OKEN Scanner

etc.) figurează în lista sa de creație, unele fiind inspirate de poeți ilustri — ca *Punschlied*, pe versuri de Schiller, altele de texte arhaice, cum este vestitul *Trinklied* pe text latin *Edit nonna, edit clerus* ce reînvie o cântare de petrecere din secolul al XVI-lea, ceea ce reflectă și baza de cultură și bunul gust al celor ce participau la schubertiade. Veselia lor a inspirat și celebrele terțete comice *Die Advokaten* sau *Der Hochzeitsbraten* pentru doi tenori, bas și pian (primul compus în 1813, al doilea în 1827, ambele publicate în 1827).

Uneori întrunirile cercului de prieteni se terminau cu melancolie, cu confidențe triste, cu lipsa de bani pentru a se putea onora nota de plată, cu îndreptarea către singurătatea unei camere sărăcăcioase. Din asemenea îngândurări târzii s-a înfiripat muzica unor cântece pentru mai multe voci, cum este cel intitulat *Nur wer die Sehnsucht kennt* (Numai cel ce cunoaște nostalgia) pentru doi tenori și trei basi (pe versurile lui Goethe) într-un stil madrigalesc de o impresionantă puritate, sau cel care-i oglindește melancolia (*Wehmut* — pe versuri de Heinrich Hüttenbrenner) pentru cvartet vocal bărbătesc (1825). De altfel, înclinația către gândirea gravă a dublat permanent latura optimistă și veselă a compozitorului, așa cum apare reflectată fie în creația ce aparține adolescenței sale, fie în cea a anilor târzii. Exemplul cel mai ilustrativ din prima categorie poate fi dat de muzica inspirată de versurile lui Schiller *Maximele lui Confucius*, datând din 1813, concepută într-un stil polifonic uluitor de expresiv pentru un tânăr care nu ajunsese să cunoască modelele marilor polifoniști. Și problematica morții se insinuează în rândul creațiilor vocale timpurii, declanșată de pierderea mamei sale din anul 1812 (*Totengräberlied* — Cântecul groparului — compus în 1813, pe text de Holty), problematică ce va oglindi și gândurile sale târzii (*Grab und Mond* — Groapa și Luna — cor bărbătesc compus în 1826 pe versurile lui J. G. Seidl).

Încheind acest capitol de aur al creației lui Schubert, cel al muzicii inspirate de poezia timpului, al liedurilor sale (fie pentru o voce și pian, fie pentru mai multe voci camerale sau corale, cu sau fără acompaniament instrumental), se poate stabili cu claritate locul pe care îl ocupă contribuția acestui creator în istoria muzicii din secolul al XIX-lea. Sprijinit pe datele unui gen ce intrase în tradiția compoziției germane, Schubert are meritul de a-i fi îmbogățit dimensiunile și de a-i fi fixat trăsăturile de particularitate, dintre care cea a contopirii muzicii cu fondul poetic se impune ca primordială.

La această nouă încordare artistică care „a făcut poezia să cânte și muzica să vorbească“[1], se adaugă și marea forță evocatoare a imaginilor sale muzicale, pe calea unui limbaj vocal-instrumental cu calități extrem de

1 Vezi subsol p. 39.

Scanned with OKEN Scanner

personale, din rândul cărora se detașează inepuizabila bogăție melodică, a cărei cantabilitate este supusă unei gândiri armonice geniale, gândire ce urmărește permanent intensificările dramatice din cuprinsul poemelor. Arta de a reda prin muzică multitudinea de subiecte poetice ce i-au înaripat fantezia, fără model în trecut și fără a putea fi atinsă sau egalată încă multă vreme, a dat genului trăsături de identitate artistică ce a făcut denumirea de *lied* intraductibilă, și a determinat preluarea ei în toate limbile lumii.

CREAȚIA PENTRU PIAN

În epoca în care a trăit Schubert pianul era instrumentul în jurul căruia gravita muzica în casele melomanilor din ce în ce mai numeroși în ținuturile germano-austriece. Schubert a fost un excelent pianist, așa cum mărturisesc impresiile multor muzicieni contemporani în scrisori sau în documentele de arhivă rămase, dar talentul său s-a manifestat doar în intimitatea casei părintești, în cea a rudelor *(Hausmusik)* sau a cercului său de prieteni *(Schubertiade).* Despre ușurința cu care citea și cânta orice fel de partitură, despre harul lui de a improviza sau despre arta sa de a acompania, au rămas consemnări impresionante în amintirile notate de cei ce l-au admirat – de la colegii de școală până la celebrul J. M. Vogl, baritonul vienez care i-a lansat o mare parte a liedurilor. Ceea ce l-a deosebit de mulți pianiști ai vremii a fost faptul că el nu a avut nici o contingență cu maniera concertistică strălucitoare a timpului său „care nu dă satisfacție nici minții, nici sufletului" după cum aprecia el într-o scrisoare datată 25 iulie 1825, deci în anii maturității.

Fără să fi fost un virtuoz, fără să fi cunoscut fericirea succeselor scenice (decât alăturată succeselor obținute de Vogl în recitalurile sale de lieduri, când îl acompania), Schubert și-a petrecut cea mai mare parte a vieții lângă pian, creând lucrări nemuritoare. Vocea acestui instrument a vibrat în fiecare dintre sutele de lieduri pe care le-a compus, descriind cu plasticitate cadrul emoțiilor din cuprinsul poetic, sau comentând intensitatea lor. Dar câte pagini create de Schubert doar pentru pian nu au cuprins întregul univers liric al sufletului său? Și aceasta de la bun început, din anul 1810 (deci la vârsta de treisprezece ani) de când datează prima sa compoziție (o *Fantasia* pentru pian la patru mâini) și până la sfârșit, în toamna ultimului an al vieții, când a compus ultima sonată pentru pian – *Sonata în si bemol major.*

Scanned with OKEN Scanner

personale, din rândul cărora se detașează inepuizabila bogăție melodică, a cărei cantabilitate este supusă unei gândiri armonice geniale, gândire ce urmărește permanent intensificările dramatice din cuprinsul poemelor. Arta de a reda prin muzică multitudinea de subiecte poetice ce i-au înaripat fantezia, fără model în trecut și fără a putea fi atinsă sau egalată încă multă vreme, a dat genului trăsături de identitate artistică ce a făcut denumirea de *lied* intraductibilă, și a determinat preluarea ei în toate limbile lumii.

CREAȚIA PENTRU PIAN

În epoca în care a trăit Schubert pianul era instrumentul în jurul căruia gravita muzica în casele melomanilor din ce în ce mai numeroși în ținuturile germano-austriece. Schubert a fost un excelent pianist, așa cum mărturisesc impresiile multor muzicieni contemporani în scrisori sau în documentele de arhivă rămase, dar talentul său s-a manifestat doar în intimitatea casei părintești, în cea a rudelor *(Hausmusik)* sau a cercului său de prieteni *(Schubertiade).* Despre ușurința cu care citea și cânta orice fel de partitură, despre harul lui de a improviza sau despre arta sa de a acompania, au rămas consemnări impresionante în amintirile notate de cei ce l-au admirat – de la colegii de școală până la celebrul J. M. Vogl, baritonul vienez care i-a lansat o mare parte a liedurilor. Ceea ce l-a deosebit de mulți pianiști ai vremii a fost faptul că el nu a avut nici o contingență cu maniera concertistică strălucitoare a timpului său „care nu dă satisfacție nici minții, nici sufletului" după cum aprecia el într-o scrisoarê datată 25 iulie 1825, deci în anii maturității.

Fără să fi fost un virtuoz, fără să fi cunoscut fericirea succeselor scenice (decât alăturată succeselor obținute de Vogl în recitalurile sale de lieduri, când îl acompania), Schubert și-a petrecut cea mai mare parte a vieții lângă pian, creând lucrări nemuritoare. Vocea acestui instrument a vibrat în fiecare dintre sutele de lieduri pe care le-a compus, descriind cu plasticitate cadrul emoțiilor din cuprinsul poetic, sau comentând intensitatea lor. Dar câte pagini create de Schubert doar pentru pian nu au cuprins întregul univers liric al sufletului său? Și aceasta de la bun început, din anul 1810 (deci la vârsta de treisprezece ani) de când datează prima sa compoziție (o *Fantasia* pentru pian la patru mâini) și până la sfârșit, în toamna ultimului an al vieții, când a compus ultima sonată pentru pian – *Sonata în si bemol major.*

Scanned with OKEN Scanner

Între aceste două momente și paralel cu vasta sa creație de lieduri, Schubert n-a încetat să compună pentru pian. O mare parte din acest compartiment al creației sale s-a înfiripat spontan, în serile „schubertiadelor", cu menirea de a distra sau de a crea atmosferă de dans prietenilor săi. Valsuri și ländlere, dansuri germane, polci și ecoseze, rondo-uri, divertismente, galopuri și marșuri au prins formă în cercul lor intim, multe dintre ele nemaiajungând să fie fixate pe portative. Există, desigur, și marșuri compuse pentru unele evenimente ocazionale (excursii, sărbători, carnavaluri), după cum se detașează și unele lucrări cu reliefat colorit local (cum sunt valsurile și galopurile ce datează din călătoria făcută de compozitor la Graz în anul 1827), dar indiferent de realizarea lor, spontană sau elaborată, ca și de specificul lor dansant, fiecare dintre aceste piese miniaturale pentru pian rămâne o mărturie a unei inventivități melodice rare, a bogăției ei, oglindind totodată spiritul unei epoci. Nu va trece multă vreme și Franz Liszt va contribui la celebritatea unora dintre valsurile create de Schubert, prin transcripții ce le va cânta în concerte și le va publica sub titlul *Soirées de Vienne*. De altfel farmecul valsului, dans de origine germană[1] cu mare vogă în secolul al XIX-lea ca și în cel următor, va pătrunde curând în creația cultă a multor romantici și aceasta nu numai în literatura pianistică cum apare la Schubert, ci și ca parte a unei simfonii[2], pentru a nu anticipa și rolul pe care îl va avea în muzica de operă sau de balet.

Profunzimea lirismului lui Schubert s-a dezvăluit însă în substanța altor genuri miniaturale din literatura pianului, anume în așa-numitele *Momente muzicale* și *Impromptu*-uri pe care le-a compus. Desigur că piesele instrumentale de mică întindere nu sunt o realizare a secolului al XIX-lea. Couperin și Rameau în Franța, Domenico Scarlatti și Philipp Emanuel Bach în sudul și nordul european, lăsaseră urma talentului lor și în această direcție. A urmat Beethoven – creatorul primelor *Bagatele*, a multor rondo-uri și dansuri pentru pian. Sunt compoziții care, ca și liedul, făceau parte din categoria celor destinate să răspundă practicii muzicale din intimitatea vieții de familie atât de caracteristică epocii în care a trăit Bach, Beethoven și mai tânărul Schubert. Un contemporan al celui din urmă, John Field (1782–1837)[3], lansează și el primele *Nocturne*, care vor avea influența lor deosebită asupra lui Chopin și vor fi subiectul unui articol intitulat *Über*

1 Premergător al valsului a fost dansul țărănesc numit „Ländler".

2 *Simfonia fantastica* de Berlioz, *Simfonia a V-a* de Ceaikovski ș.a.

3 Fiul unui violonist irlandez ce făcea parte din orchestra teatrului din Dublin (apoi din Londra), elev al lui Clementi și pianist concertist (afirmat de la vârsta de zece ani) cu o carieră prețuită la Londra, Paris, Bruxelles, Viena, Petersburg și Moscova (unde se stabilește până la sfârșitul vieții). A lăsat un număr de compoziții, majoritatea pentru pian.

Scanned with OKEN Scanner

Fields Nocturnes (Despre Nocturnele lui Field) pe care Liszt îl va semna în anul 1859. La urmele lăsate la Viena de miniaturile pentru pian compuse de Beethoven și Field se adaugă și cele ale creațiilor de mică întindere aparținând unor compozitori cehi din contemporaneitatea lui Schubert, din rândul cărora se detașează numele lui J. W. Tomaschek și al elevului său J. H. Worzischek (sau Vorzišek) care s-a bucurat și de prietenia marelui Beethoven. Schubert nu a fost străin de realizările lor, dar așa cum a avut harul de a surprinde în genul liedului condiția lui supremă de valoare, cea a îngemănării dintre gândirea muzicală și cea poetică, el a fost cel ce a avut o viziune nouă, interiorizat-lirică, și în acest gen al literaturii instrumentale, calitate emoțională care a îndreptățit comentatorii istorici să-l considere drept creatorul miniaturii pianistice romantice.

Cele șase *Momente muzicale* pe care le-a compus între anii 1823—1827 sunt, asemenea liedurilor, deosebit de reprezentative pentru felul spontan în care compozitorul își punea în partitură un gând, un sentiment vesel sau trist. Viața lui, atât de șterșă și de lipsită de evenimente în desfășurarea ei de toate zilele, s-a dovedit a fi fost deosebit de bogată în adâncul trăirilor sale interioare, așa cum apar reflectate în marea varietate a destăinuirilor sale muzicale. Și de data aceasta el își sprijină compoziția pe o inspirație trezită de o stare sufletească trăită cu intensitate, dar fără să fi fixat programatic sursa acesteia. Nici măcar titlul lor (*Moments musicals* — sic!) nu îi aparține, el fiind dat de editorul M. J. Leidesdorf în anul publicării lor (1828 — anul morții compozitorului).

Universul poetic al liedurilor sale poate fi surprins și în cele opt *Impromptus* compuse în ultimii ani ai vieții. De data aceasta titlul îi aparține, așa cum rezultă din faptul că figurează pe primele manuscrise, ca și într-o scrisoare pe care Schubert a adresat-o editorului Schott la 21 februarie 1828. Sunt pagini construite într-o fermecătoare simplitate, dar cu un rafinament stilistic ce dezvăluie un ultim cuvânt al măiestriei sale. Cu o *Foaie de album* (1825) și cu încă trei piese pentru pian compuse în aceeași perioadă, intitulate de editori *Drei Klavierstücke,* se completează lista de miniaturi ale acestui poet al pianului, creație ce pare a se înrudi îndeaproape cu lumea sentimentelor cântate de el în lieduri.

În formele mari ale tradiției, Schubert și-a încercat măiestria de la optsprezece ani. Dintre acestea, *Sonata pentru pian,* pe care Beethoven o înălțase pe culmi neatinse, va fi genul ce va reflecta (ca și simfonia) linia pe care va evolua arta sa, de la perioada de dominație a influențelor primite de la compozitorii clasici pe care i-a cântat în ucenicie (îndeosebi cea a lui

Scanned with OKEN Scanner

Haydn) până la ultimele pagini ale creației anilor din urmă, când expresivitatea stilului său ajunge de neconfundat.

Primele două sonate (în *mi major* și în *do major*) datează din anul 1815. Sunt construite pe trei mișcări și faptul că finalul lor este un menuet a condus la ipoteza a nu fi fost terminate. „În lucru" au rămas, însă, alte asemenea creații (șapte la număr), în rândul cărora, sub forma unor mișcări începute sau terminate, sau sub forma unor fragmente de mișcări, sunt mărturii ale unor eforturi făcute de compozitor pentru a se desprinde de influențe, precum și de realizări de o rară frumusețe.[1] Recunoscute de autor ca terminate și editate în mare parte în timpul vieții sale a fost doar șirul a cincisprezece sonate, adevărată reflectare a drumului de căutări până la stăpânirea deplină a acestui gen complex al literaturii pianului.

Din primele luni ale anului 1817 datează un grup de sonate (în *si major*, în *la minor*, în *mi major* și în *mi bemol major*), cu teme ce se întrec în cantabilitate (cu deosebire în părțile lor lente, adevărate lieduri larg dezvoltate) sau în exuberanță, așa cum apare de exemplu în partea a treia a acestor sonate, fie gândite ca menuete, fie ca „scherzi". Și nu poate fi trecut cu vederea faptul că Schubert a dat titlul de *Pierrot* secțiunii mediane (Trio) din Menuetul *sonatei în mi major*, ceea ce anticipează coloritul de carnaval ce va apare curând în creația unora dintre creatorii romantici.

Urmează *Sonata în la bemol major*, cu rădăcinile ei în limpezimea modelelor lăsate de Haydn, dar și cu dezvăluirea unor evidente nuanțe ale farmecului expresiv specific schubertian. În acest sens, remarcabilă este substanța părții lente – Andante în *mi bemol major* – care anunță pe viitorul creator al miniaturilor pentru pian. Este o lucrare căreia îi lipsește finalul, aspect ce va mai pune serioase semne de întrebare cercetătorilor (cazul cel mai cunoscut fiind cel al *Simfoniei neterminate*), care figurează totuși în șirul celor cincisprezece sonate din monumentalul catalog editat de Breitkopf & Härtel, ca și în cel tematic-cronologic datorat lui Otto Erich Deutsch.

---

1 Asemenea intenții de a compune în genul sonatei „rămase în lucru" datează din anii 1817–1819, fiind foarte promițătoare. Așa apare o primă mișcare rămasă dintr-o sonată în *mi minor*, mult iubită de compozitor. O altă primă parte dintr-o sonată în *do major* e gândită de el în mișcarea „Moderato", ceea ce pe atunci era neobișnuit într-un debut de sonată, după cum specific schubertian apare și finalul unei proiectate sonate în *fa minor*, de o cantabilitate impresionantă, ce pare a fi avut intenția de a fi suplinit lipsa unei părți lente. Pe planul artei modulatorii, deosebit de reprezentativă apare expoziția primei părți a unui alt proiect de sonată în *do diez minor*, prin plutirea cutezantă pe relații tonale nebătătorite, asemenea îndrăzneli apărând în numeroase fragmente de încercări rămase în genurile muzicii de cameră.

Scanned with OKEN Scanner

În ceea ce privește următoarea sonată, *Sonata în la major,* aceasta datează din vara anului 1819, așa cum au reușit să o plaseze în cronologia lucrărilor schubertiene cercetările lui Ludwig Scheibler, după aproape un veac de la creația ei. Compusă la Steyr, orașul natal al baritonului Vogl, pe care Schubert îl întovărășise în vacanța acestui an, lucrarea este de pus în legătură cu fiica gazdelor lui (Josephine von Koller – o pianistă amatoare) atât ca scriitură pianistică (lipsită de complicații tehnice deosebite), cât și ca substanță lirică. Muzica se desfășoară pe întinderea a trei părți (fără Menuet sau Scherzo), purtând ecouri ale duioșiei caracteristice liedurilor din această perioadă.

Va trece un timp mai îndelungat până când Schubert va mai crea o nouă sonată – *Sonata în la minor.* Pe dimensiuni restrânse, în cadrul a trei mișcări, ca și sonata precedentă, această creație a anului 1823 va fi intitulată totuși *La grande sonate* de către Anton Diabelli (1781–1858), compozitor și editor muzical vienez, bun prieten al lui Beethoven. El a dat mare prețuire acestei noi lucrări schubertiene, a publicat-o postum (în anul 1839), dedicând-o lui Felix Mendelssohn-Bartholdy. Iată-ne în fața unei lucrări ce rămâne în continuare sub influența trecutului clasic, dar care nu e deloc departe de neliniștea frământărilor romantice și nici de viziunea ei liric-subiectivă, așa cum dezvăluie muzica Andantelui, de o rară frumusețe. Vor mai trece doi ani până când Schubert va mai compune o *Sonată în la minor* și în ciuda distanței ce desparte în timp cele două lucrări gândite în aceeași tonalitate, această creație va fi lansată cu numărul de opus 42, ceea ce a creat derută, având în vedere că *Sonata în la minor* scrisă anterior purta numărul de opus 143. Adevărul cronologic va apare restabilit atât în catalogul editat de *Breitkopf & Härtel,* cât și în cel datorat lui Otto Erich Deutsch, cele două sonate în *la minor* fiind înserate pe locurile 8 și 9 din șirul celor 15 sonate pentru pian terminate de Schubert. Referindu-se la ultima, cea a anului 1825, aceasta se impune ca o lucrare de maturitate, construită în patru părți înlănțuite printr-o unitate de gândire remarcabilă, ca și printr-o originalitate ce se afirmă o dată cu prima ei parte ce prezintă unele derogări de la legile formei de sonată. Câteva variații pe o temă (în partea a doua) și un *Scherzo* ce nu are nimic comun cu sensurile cuvântului italian, conduc către un *Rondo* al cărui colorit pare a fi ecoul neliniștilor ce deschisese muzica primei părți a sonatei. Și dacă unitatea gândirii muzicale se impune cu evidență în privința substanței ideatice, în ceea ce privește legitatea construcției clasice, aceasta se îndreaptă către independență. Să amintim că în următoarea sonată compusă de Schubert – *Sonata în re major,* datând tot din anul 1825 – există un germene ciclic ce pornește imediat după tema a doua pe indicația *un poco piu lento* și vibrează apoi

Scanned with OKEN Scanner

în muzica din *Andante,* din *Scherzo* și din seninul *Rondo*-final, înseamnă să subliniem cucerirea treptată a unei căi proprii de exprimare muzicală, cale care va fi consolidată de el și în creația *Sonatei în sol major* (cea de a douăsprezecea, compusă în 1826). De data aceasta felul în care Schubert mulează unitatea formei pe libertatea ei a însemnat desprinderea compozitorului de oricare urmă a influențelor ce-i marcaseră ucenicia. Ceea ce se impune de la bun început și în felul în care este intitulată prima parte a sonatei în ansamblul construcției cvadripartite (*Fantezie, Andante, Menuetto, Allegretto*).

Dar ultimul cuvânt pe care Schubert l-a spus în lumea pianului începe în luna decembrie a anului 1827, an care precede și ultimul an al vieții sale. Mai întâi într-o *„sonată" în fa minor,* pe care el, conștient de coeziunea ei relativă (menținută doar între primele două părți), o intitulează *4 Impromptus,* așa cum a rămas notat pe manuscris și cum a prezentat-o spre publicare editurii. Este lucrarea ce face tranziția atât spre grupul ultimelor trei sonate, cât și spre ultimele sale miniaturi pentru pian.

Privite în ansamblu, cele trei sonate de pe urmă apar ca un arc întins peste vraja pe care geniul lui Beethoven, a cărui viață abia se sfârșise, o lăsase asupra sa. Nu este vorba de o continuitate ideatică sau stilistică deliberată și nici de vreun citat cu rol de aluzie programatică, ci de un omagiu muzical făcut cu pietate de către un compozitor romantic ce a trecut prin viață cu o rar întâlnită discreție. Prima din grup este *Sonata în do minor,* singura gândită de Schubert în tonalitatea în care Beethoven dezbătuse una dintre ideile ce a frământat necontenit omenirea — cea a destinului. Muzica începe în spiritul dialecticii beethoveniene, cu contrast între ideile muzicale ale expoziției formei de sonată, dar acest poet al pianului va purta dezbaterea dintre sensurile lor pe digresiuni emoționale proprii, în care rolul conducător îl va avea marea suplețe modulatorie. Caracterul energic al debutului va reveni (repriza) și va însemna o nouă privire înapoi spre Beethoven, dar și de data aceasta vor interveni transfigurări lirice ce vor impresiona în *Adagio,* pentru a străbate în *Menuetto* și în marele *Rondo* final. Revărsarea liberă a melodiilor și peregrinările limbajului armonic în tonalități îndepărtate prin care Schubert reușea să-și dezvăluie nuanțe din universul vieții sale interioare, dau muzicii din ultimele două sonate — *Sonata în la major* și *Sonata în si bemol major* — acea culoare specific schubertiană care trădează atât eforturile făcute de compozitor de a-și menține muzica pe matca gândirii clasice, cât și splendidele sale valuri de evadare. Exemple edificatoare în acest sens răzbat în fiecare din primele trei părți ale arhitecturii lor cvadripartite, când tendințele de plutire în ireal înving sensurile oferite de realitate. În ceea ce privește muzica părților lor lente, acestea se plasează pe culmea intensității lirice exprimate în sonatele sale, ultima părând a fi un conștient „rămas bun" de la viață spus în ultima ei toamnă.

Scanned with OKEN Scanner

Senzația de detașare de real continuă și în partea a treia a acestor două ultime sonate (în ambele cazuri un *Scherzo*), care — cu deosebire în *Sonata în si bemol major* — prefigurează nuanțe ale fanteziei brahmsiene. Sentimentul de limpezire a sensului vital se impune însă clasic în Finalurile lor, ceea ce pare a confirma intenția compozitorului de a fi omagiat arta marelui Beethoven.

S-au scris numeroase pagini despre lipsa de proporție din sonatele create de Schubert, puse mereu alături de cele beethoveniene. Critica nu este lipsită de temei, dar derogările acestui compozitor care a lăsat urma geniului său în primele decenii ale secolului al XIX-lea (ca și Beethoven) își au justificarea în faptul că el a fost în principal un creator de lieduri, majoritatea subiectelor muzicale din lucrările sale camerale rămânând contaminate de specificul celor din genul în care a excelat. Departe de caracterul eroic al temelor inițiale prin care Beethoven reușea să învingă orice i se opunea de-a lungul actului său creator, Schubert rămâne un compozitor subjugat de poezie, indiferent dacă aceasta era de o simplitate lirică fermecătoare, sau se derula epic, cu tensiuni dramatice ce nu aveau întotdeauna deznodământ fericit (așa cum apare în *Regele ielelor*, pentru a nu da decât unul din cele mai cunoscute exemple). Și așa cum pentru Beethoven devenise firesc să compună sprijinit pe forța contrastelor dintre idei și pe dialectica ce impunea ascensiuni categorice, pentru Schubert „firescul" însemna a-și dezvălui gândurile — senine, triste sau frământate — pe o desfășurare dictată de vibrația lor, pe linia unei cantabilități lipsită deseori de germeni declanșatori de conflicte. Acesta este și motivul pentru care miniaturile pentru pian compuse de el i-au reprezentat mai fidel specificul creator.

Legătura cu lumea liedurilor lui Schubert apare declarată direct într-o lucrare a sa pentru pian datând din anul 1822, intitulată programatic: *Wandererfantasie* (Fantezia „Călătorul"). Titlul ne trimite la unul dintre cele mai celebre dintre liedurile sale *Der Wanderer*, compus în 1816 pe versurile poetului Schmidt von Lübeck și publicat în 1821. Din muzica lui compozitorul a desprins ideea romantică a însingurării și a creat în jurul ei o pagină instrumentală de mare strălucire. Și dacă această particularitate (a așa-numitului „stil brillant") apare în mod excepțional în ansamblul creației lui Schubert, ca unul ce nu a compus niciodată o lucrare concertantă și nu a făcut concesii cerințelor de virtuozitate din moda timpului, în schimb gândirea sa poetic-programatică ilustrează cu claritate „noul" romantic al realizărilor sale. Un programatism discret, care urmărește peregrinările pribeagului pe parcursul unui ciclu de patru episoade înlănțuite — asemănătoare celor din construcția unei sonate (*Allegro, Adagio, Scherzo, Finale*) — este întărit de prezența unei formule ritmice ce circulă în lucrare, deschizând muzica unei noi secțiuni. Ea este preluată din desfășurarea liedului cu același nume (anume din fragmentul ce tălmăcește textul *Die Sonne dünkt mich*

Scanned with OKEN Scanner

hier so kalt[1]) și contribuie la unitatea muzicii acestei „fantezii" ce preconizează forma poemului simfonic, gen care va îmbogăți în curând paleta compoziției muzicale. Schubert poartă mai departe mijloacele de realizare a programatismului beethovenian, din rândul cărora elaborarea unității prin circulația unei anumite celule melodico-ritmice va înrâuri creația compozitorilor romantici, culminând în semnificațiile leit-motivului wagnerian din cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Pianiștii vremii au prețuit-o și au lansat această *Fantasia* încă din timpul vieții lui Schubert, iar Franz Liszt a prelucrat-o simfonic (pentru pian și orchestră), contribuind și pe această cale la celebritatea ei.

Mai puțin cunoscut este meritul lui Schubert de a fi contribuit la îmbogățirea literaturii pianistice pentru pian la patru mâini. Alături de Mozart, el rămâne compozitorul ce a dăruit reuniunilor muzicale de cameră numeroase „duete pentru pian", într-o vreme în care interpreți și public manifestau preferința lor pentru genurile concertante. Un mare număr de dansuri, de divertismente, de fantezii și variațiuni, de marșuri și uverturi, de rondo-uri și chiar de sonate, a compus Schubert pentru prietenii săi pianiști amatori, pentru tinerele contese Esterhazy care i-au fost eleve în vacanțele petrecute la Zselis, ca și pentru unii editori vienezi care-i solicitau asemenea piese pentru a răspunde cerințelor din ce în ce mai mari. De altfel prima compoziție care a rămas de la copilul Schubert a fost o *Fantezie în sol major* pentru pian la patru mâini și se poate ușor închipui că ea a fost lansată de autorul ei (pe atunci de treisprezece ani) alăturat unuia din frații lui mai mari, în cadrul reuniunilor muzicale duminicale ale familiei. Asemenea lucrări vor apare mereu presărate în lista cronologică a creației sale, remarcabilă fiind îndeosebi valoarea celor compuse în ultimii ani ai vieții. Din anul 1824 datează *Marele duet* și *Divertismentul ungar,* iar din 1828 — anul morții lui Schubert — *Fantezia în fa minor* și *Marele Rondo*. Primele două lucrări pentru pian la patru mâini amintite aparțin acelor luni de vară senine pe care compozitorul le-a petrecut pentru a doua oară la reședința contelui Esterhazy de la Zselis ca profesor de pian al fiicelor sale — contesele Marie și Caroline. Pentru aceste două eleve ale sale a creat Schubert o compoziție de amploare, alura ei simfonică, ca sonorități și arhitectură, determinând pe Schumann să bănuiască faptul că ar fi fost vorba de o simfonie a cărui partitură s-a pierdut (*Simfonia de la Gmunden Gastein*). Calitățile acestei noi creații schubertiene justifică această ipoteză, după cum justifică și prețuirea pe care i-a dat-o marele violonist Joseph Joachim, care a orchestrat-o și a lansat-o sub această formă în viața de concert. Totuși

1 Soarele îmi pare atât de rece pe aici...

Scanned with OKEN Scanner

forma cu care muzica ei a străbătut în timp a fost cea pentru pian la patru mâini, ceea ce pledează pentru valoarea pe care gândirea ei pianistică a avut-o.

În ceea ce privește muzica *Divertismentului ungar* – „à la hongroise", cum apare în manuscris – aceasta a fost inspirată de intonațiile ascultate de Schubert în vara anului 1824 la moșia Esterhazy de pe teritoriul maghiar al marelui imperiu. Domină o continuă impresie de improvizație în muzica acestei lucrări, desfășurată tripartit (o secțiune mediană cu colorit de marș fiind încadrată de două mișcări în stil „divertimento") reflectând accente pătimașe caracteristic locale pe care Liszt le va admira, le va transcrie pentru pian solo și le va cânta în recitalurile sale.

Dar cele mai prețioase lucrări pentru pian la patru mâini le va compune Schubert în anul 1828. În afară de *Fuga la patru voci în mi minor* (lucrare ce nu-i reprezintă arta, ca muzician ce nu a avut prilejul să adâncească știința polifoniei pentru a-și fi putut exprima ideile pe căile ei complexe) și în afară de o primă parte de sonată pe care Diabelli o va publica postum sub denumirea de *Lebensstürme* (Furtunile vieții), Schubert creează două adevărate capodopere. Prima – *Fantasia în fa minor* – urmează o desfășurare liberă, așa cum anunță și titlul, dar pe făgașul clasic al ciclului de sonată (Allegro, Largo, Scherzo, Final). Ecouri din visurile făcute în vacanțele de la Zselis străbat în intonațiile introductive, ca și în luminozitatea primei mișcări, dar mai ales în mișcarea *Largo* (în fa diez minor) când se strecoară și unele influențe ale muzicii italiene imprimate de admirația trezită în compozitor de creația lui Rossini, trecător prin Viena în anul 1822. Și dacă în muzica acestei „fantezii" domină lirismul, reprezentând latura cea mai caracteristică a acestui compozitor-poet, în *Marele Rondo* care urmează îndeaproape se va impune expresivitatea de neconfundat a muzicii vieneze, în care vibra și valsul dar și urma marilor clasici, ca o declarație artistică a locului și a timpului în care s-a născut.

Cu aceste câteva pagini reprezentative ce se alătură ultimelor trei sonate compuse în anul 1828, se încununează șirul creațiilor pe care Schubert le-a gândit pentru pian, instrumentul mult iubit căruia el îi închinase nu de mult și liedul *An mein Clavier.*

MUZICA DE CAMERĂ

Schubert a fost un creator de muzică de cameră prin excelență. În afară de sutele de lieduri și de o vastă creație pentru pian, el a lăsat mărturia marelui său talent în numeroase compoziții pentru formații instrumentale de variată

Scanned with OKEN Scanner

componență – de la duet la octet. Privite în ansamblul lor, aceste creații se înscriu pe o traiectorie de căutări ce se limpezesc treptat, pentru a ajunge la soluții de o remarcabilă expresivitate.

La început se manifestă ambiția muzicianului adolescent de a compune în genul cvartetului de coarde, pentru a putea oferi noi partituri formației din care făcea parte (cântând la violă alături de tatăl său la violoncel și de cei doi frați mai mari – la partea viorilor). Este stadiul în care Schubert este fermecat de puritatea muzicii lui Haydn, primul dintre zeii săi clasici. Din perioada anilor 1812–1813, când pune în pagină primele șase cvartete, până la ultimul an al vieții, când va ajunge pe culmea gândirii sale creatoare și va compune *Cvintetul cu două violoncele*, drumul este scurt, doar de un deceniu și jumătate, dar presărat mereu cu bijuterii muzicale camerale.

Urmărind acest drum de căutări în creația destinată cuplului vioară-pian, ascensiunea este mai puțin evidentă. Cele trei *Sonatine* pe care Schubert le compune în anul 1816 sunt o primă promisiune. Denumirea lor nu este nouă, ea vine din secolul al XVII-lea, când se atribuia unor piese înrudite cu suita de dansuri. Transformări în fondul și forma lor survin în secolul următor, când genul începe să ofere și unele scopuri didactice, iar construcția arhitecturală se echilibrează, prezentând o structură tripartită pe dimensiuni restrânse. În ceea ce privește aspectul tehnicii instrumentale, acesta nu depășea stadiul interpreților amatori. Accepțiunea nouă a termenului, așa cum acesta se impune în secolul XX, rezultă din tendința compozitorilor de a contracara dimensiunile și digresiunile arhitecturale din ciclul de sonată conceput de unii creatori romantici și postromantici, substanța muzicală, forma și scriitura instrumentală a sonatinei moderne, nemaideosebindu-se de cele caracteristice sonatei instrumentale decât în ceea ce privește procesul esențializării lor. Cu aceste considerații asupra sensului evolutiv pe care l-a avut denumirea, *Sonatinele* compuse de Schubert în primăvara anului 1816 (în *re major, la minor* și *sol minor*) sunt de plasat în concepția caracteristică secolului al XVIII-lea prin toate elementele constitutive ale actului componistic. În primul rând prin simplitatea inocentă a conținutului emoțional care, asemenea unora din liedurile sale, prezintă o desfășurare limpede, fără nici una din umbrele implicate de trăsăturile liric-confesive din paginile celor mai multe dintre creațiile sale. Chiar atunci când pare a interveni o îndrăzneală în desfășurarea formei clasice, așa cum este în prima *Sonatină în re major*, când Schubert elimină Menuetul, aceasta este imediat părăsită în următoarele două *Sonatine*, când vechiul dans își reia rolul de tranziție dintre părțile extreme ale compoziției.

Scanned with OKEN Scanner

Dar peste această factură premozartiană, în care substanța și arhitectura muzicii se mențin la dimensiuni restrânse, într-o scriitură lipsită de dificultăți tehnice, farmecul melodic schubertian plutește nestăvilit, dând preț de bijuterie și acestor câteva pagini rămase în repertoriul cameral.

Schubert nu a mai compus decât trei piese pentru cuplul vioară-pian, muzica lor fiind de fiecare dată doar parțial reprezentativă în ceea ce privește profunzimea fondului emoțional. Prima, un *Duo în la major* (op. 162), datează din 1817, deci este realizată doar la un an distanță față de *Sonatine.* Spre deosebire de acestea, forma urmează construcția cvadripartită caracteristică ciclului de sonată, în care atât factura *Scherzo*-ului, cât și cea a muzicii din *Andantino* (cu nuanțe de mister romantic în secțiunea lui centrală) vădesc tendințe de desprindere din rigorile conceptului clasic. Mijesc și unele tendințe spre strălucire în scriitura acestei compoziții, prea palide însă față de stilul de virtuozitate cerut de interpreți pentru a răspunde gustului unui public din ce în ce mai înclinat spre efectele de bravură exterioară. Așa cum se știe, Schubert a fost un compozitor care și-a închinat muzica sa unui climat de intimitate, un compozitor care nu a creat nici un concert pentru vreun instrument anume și orchestră — gen mult aplaudat pe atunci, ca și astăzi. Încercări de exprimare în stil concertant ar putea fi surprinse doar într-o lucrare compusă timpuriu pentru fratele său Ferdinand (*Adagio și Rondo în re major,* pentru vioară și orchestră) dar semnificativ este faptul că în paginile acestei compoziții nu apar aspecte de demonstrație a strălucirii violonistice, după cum nu apare nici secțiunea cadenței, ceea ce plasează compozitorul departe de intențiile unor concesii făcute stilului de virtuozitate. Asemenea trăsături vor apare surprinzător doar după trecerea unui deceniu, în ultimele două lucrări pentru vioară și pian, intitulate *Rondo brillant* (op. 70) și *Fantasia în do major* (op. 159) compuse în același an (1827) și pentru aceiași doi interpreți care-i erau buni prieteni — pianistul C.M. Bocklet și violonistul Joseph Slawjk. O temă inspirată de intonații maghiare, pe care compozitorul le ascultase în vacanțele petrecute la moșia contelui Esterhazy, este condusă melodios către tonuri triumfale în muzica de debut a *Rondo*-ului, pe o desfășurare ce pune la încercare și tehnica și talentul interpreților. Asemenea solicitare se impune și mai mult în *Fantasia în do major.* Ceea ce caracterizează concepția acestei noi *Fantasii* instrumentale, înrudind-o cu cea compusă cu cinci ani în urmă pentru pian, pe tema liedului *Pribeagul* (Wanderer-Phantasia) este planul arhitectural care prezintă mișcările ciclului de sonată în mod înlănțuit, dar de data aceasta într-o libertate ce a derutat și publicul și pe cronicarii vremii. Este vorba de întrepătrunderile ce au loc între idei și mișcările ce se succed în desfășurarea

Scanned with OKEN Scanner

muzicii, ca și în cadrul unei forme consacrate de tradiție cum este cea a temei cu variațiuni care încheie lucrarea[1].

În afara acestor câteva lucrări pentru vioară și pian, Schubert nu a mai compus pentru duet interpretativ decât două compoziții: o *Sonată pentru pian și arpeggione în la minor* și *Introducere și Variațiuni,* pe tema liedului *Trockne Blumen* (Flori ofilite) cuprins în ciclul *Frumoasa morăriță* pentru flaut și pian, amândouă datând din anul 1824. Prima va fi publicată târziu, în anul 1871, cu mențiunea „pentru violoncel, ad libitum" – pentru că „arpeggione" nu era altceva decât un instrument cordofon cu arcuș, inventat de curând de vienezul G.M. Stauffer și lansat de Vincent Schuster, violoncelistul pentru care Schubert compusese sonata. În ceea ce privește cea de a doua lucrare, pentru flaut și pian, aceasta reflectă frumusețea rară a liedului inspirator în secțiunea ei introductivă și deosebita inventivitate de transfigurare a ei în cele șapte variațiuni ce urmează – ultimele două detașându-se ca tratare (în stil canon și în ritm de marș). Faptul că partea flautului poate fi cântată și de vioară a contribuit la o mai mare răspândire a muzicii acestei lucrări și a numelui creatorului ei, spre deosebire de felul în care a circulat multă vreme *Sonata pentru pian și arpeggione*, în diferite transcrieri și „aranjamente", denaturând specificul poetic al inspirației ei. Cu vremea, instrumentul arpeggione și aranjamentele amatoristice au fost părăsite, muzica Sonatei lui Schubert atrăgând interpreții sub diferitele ei versiuni (pentru violă și pian, pentru violoncel și pian și chiar în adaptarea ei pentru violoncel și orchestră) până în zilele noastre.

Urmărind creația lui Schubert pentru *Trio*-instrumental, uimește faptul că și pentru această formație tradițională lista sa de creație nu cuprinde decât câteva lucrări. Din toamna anului 1816 datează o încercare de a compune un *Trio de coarde în si bemol major,* așa cum atesta un *Allegro* și doar 39 de măsuri dintr-un *Andante sostenuto* ce-i urmează, iar din anul următor realizarea unui *Trio (pentru vioară, violă și violoncel) în aceeași tonalitate si bemol major,* care-i împlinește ambiția de a debuta în acest gen al muzicii de cameră. Muzica este dominată în ambele lucrări de bogăția inspirației sale melodice, în ultima, desfășurată în formă clasică cvadripartită, sprijinită încă pe amintirea seninătății haydniene.

Reprezentativă pentru geniul lui Schubert rămâne, însă, muzica din creațiile pentru formația *pian-vioară-violoncel,* așa cum se dezvăluie în cele

1 Finalul (în forma temei cu variațiuni) are la bază tema liedului *Sei mir gegrüsst* (Te salut) compus în anul 1822.

Scanned with OKEN Scanner

două *Trio-uri cu pian* (op. 99 și op. 100) compuse în anul 1827, deci la apusul vieții.

Primul, *Trio-ul în si bemol major* (op. 99), se înscrie printre capodoperele genului. „Numai dacă îți arunci ochii peste partitura *Trio*-ului lui Schubert, va scrie peste un deceniu Robert Schumann, și toată mizeria existenței se împrăștie ca prin minune...". Impresionează în primul rând substanța muzicii, forța ei afirmativă, elanurile care o înaripează. Cu greu se poate crede că echilibrul și luminozitatea acestei creații, cunoscute în viața muzicală sub denumirea de *Marele Trio,* pornesc din gândirea compozitorului care a compus în aceeași perioadă dramaticele lieduri din ciclul *Călătoria de iarnă*. Artistul care a excelat în genul miniaturii vocal-pianistice de-a lungul întregii vieți și care a fixat istoric începuturile de glorie ale genului miniatural pianistic ce va domina creația unor compozitori romantici iluștri (Chopin, Schumann, de exemplu), se manifestă stăpân și pe formele tradiției clasice, așa cum demonstrează limpezimea procesului de articulare arhitecturală a acestei creații camerale. Splendoarea melodică a muzicii din expoziția formei de sonată (prima parte — *Allegro moderato*), varietatea transfigurărilor celor două subiecte inițiale în secțiunea dezvoltării (conducând la instalarea echilibrului din repriză) ilustrează o deplină stăpânire a științei componistice camerale, ca organizare a materialului muzical și a limbajului instrumental ce atinge sonorități orchestrale în unele comentarii ale celor trei voci componente. Timbrul vibrant al violoncelului este ales pentru a prezenta frumusețea poetică a muzicii din partea lentă *(Andante un poco mosso).* Urmează rolul viorii, care intensifică lirismul expresivității, tendință ce crește în comentariile răzlețe sau dialogate ale celor două instrumente de coarde, sprijinite mereu pe acompaniamentul activ și creativ al pianului. Reluat (în secțiunea finală a formei tripartite), visul parcurge un colorit ce tinde spre rarefiere, stingându-se pe șoaptele ce se aud în ultimele măsuri într-un joc timbral și pe o gradație dinamico-agogică ce anunță unele nuanțe de plasticitate instrumentală din miniaturile pianistice schumanniene. Trăsături de originalitate prezintă și muzica părții a treia (*Scherzo — Allegro*) prin caracterul fantastic ce transpare în substanța ei, dar mai ales tratarea Finalului (un *Rondo* de mare proporții, *Allegro vivace — Presto*). Exuberanța prin care debutează tema secțiunii „refren" se împletește cu o replică dură, bine ritmată, care va avea un rol deosebit în realizarea unei imagini muzicale de iureș dansant și fremătătoare bucurie tinerească. Arta modulatorie, a imitației polifonice, a variației pe o temă dau discursului muzical reliefuri de mare suplețe, realizând o adevărată demonstrație de virtuozitate componistică.

Scanned with OKEN Scanner

În cel de al doilea *Trio*, *Trio în mi bemol major* (op. 100), independența creatoare schubertiană continuă să se afirme. Limbajul armonic prezintă îndrăzneli neobișnuite în relațiile dintre planurile tonale de la început (prima parte – *Allegro*), constituind un mijloc stilistic primordial în procesul transformator din secțiunea dezvoltării. Față de Beethoven, care își sprijinea travaliul dezvoltător pe transformările imprimate unor motive desprinse din ideile expoziției și pe confruntările dintre diversele lor ipostaze, Schubert construiește dialectica demersului evolutiv pe preluarea unor idei sau grupuri de idei muzicale, pe care le poartă prin diferite nuanțe tonale, imitații polifonice, registre și culori timbrale, realizând un proces de diversificare ce conduce logic la formula nouă, echilibrată, a reprizei.

În mișcarea lentă, *Andante con molto*, răzbat intonații funebre ce par a nu fi străine de amintirea morții lui Beethoven din primăvara anului 1827 în a cărui toamnă Schubert a compus muzica acestui Trio cu pian. El conduce intensificarea expresivității prin mijloace atât de specifice stilului său, din rândul cărora se detașează limbajul armonic cromatic și sensul dinamicei muzicale către o culminație sonoră impresionantă care se rezolvă pe calea unor gradate diversificări ale ideii de bază. Violoncelul are și de data aceasta rolul de a fi purtătorul principal al sentimentului de profundă melancolie, sentiment ce se deosebește de reverie ce domină muzica lentă din *Trio-ul în si bemol major*. Deosebită este și tratarea *Scherzo*-ului, a cărui temă este prezentată imitativ (stil canon), tendință de limpezire ce se impune în muzica Finalului, pornit pe o puritate melodică ce amintește arta compozitorului de lieduri. Încercarea de a realiza unitatea ciclului cvadripartit, întrezărită în *Trio-ul în si bemol major* (prin înrudirea dintre tema a doua a primei părți cu muzica episodului central al Rondo-ului final), se accentuează în acest nou *Trio*, când tema *Andantelui*, transfigurată ritmic, este reluată și purtată pe o singură culoare timbrală (a violoncelului) către sfârșitul întregii lucrări. Nu este vorba de o inovație absolută în istoria compoziției, ci de o soluție ce se afirmă ca fiind caracteristică gândirii lui Schubert, prin deznodământul lucrării sale pe care îl raportează la ideea gravă pusă în partea a doua a ciclului. De altfel echilibrul interior al naturii sale creatoare, cu totul altul față de cel afirmat în creația lui Beethoven, se dezvăluie și în alte lucrări camerale sau simfonice de la sfârșitul vieții, particularizându-i cu claritate personalitatea artistică.

Remarcabil este și felul în care Schubert reușește să individualizeze vocile, repartizând celor trei instrumente ideile urmărite în muzică în funcție de culoarea lor timbrală. Creatorul sutelor de lieduri, în a căror partitură partea pianului împlinea sau tălmăcea sensurile poetice atunci când cuvintele deveneau neputincioase, nu a putut părăsi această cale a

Scanned with OKEN Scanner

experienței sale, imprimând contribuției pianului din formația trio-urilor rolul unor sublinieri intens meditative, pe lângă comentariile atribuite lui, deseori cu o sonoritate concertistică strălucitoare.

S-a întâmplat ca Schubert să trăiască bucuria succesului pe care *Trio-ul în mi bemol major* l-a avut la 26 martie 1828, exact la un an de la ziua morții lui Beethoven, când a avut loc la Viena singurul concert în timpul vieții sale ce a cuprins lucrări proprii (în exclusivitate). De altfel, acest *Trio* a fost și singura lucrare de mari proporții pe care compozitorul a avut parte să o vadă tipărită, evenimentul publicării ei întâmplându-se cu puține săptămâni înainte de moartea sa. Cu totul altă soartă a avut muzica *Marele Trio (în si bemol major),* pe care Schubert nu a ascultat-o decât într-o audiție particulară în casa prietenului său Joseph von Spaun la 28 ianuarie 1828. Martorii povestesc că pianistul C.M. Bocklet (cel pentru care compusese ultimele două lucrări pentru vioară-pian) a fost atât de impresionat de marea frumusețe a muzicii din *Andante,* încât a părăsit pianul la terminarea acestei părți din cuprinsul lucrării pentru a-l îmbrățișa cu veneratie. Desigur că valoarea mare a acestei creații, a stilului ei atât de încântător schubertian, nu a așteptat multă vreme pentru a se afirma în viața de concert a Vienei și a lumii întregi, devenind o piatră de încercare în depășirea dificultăților de interpretare ce le prezintă atât pe plan tehnic cât mai ales pe cel expresiv.

Pe lista lucrărilor lui Schubert mai figurează o compoziție pentru pian-vioară-violoncel – *Notturno* (op. 148). Nu se cunoaște data exactă și nici măcar perioada în care a compus-o, dar faptul că în desfășurarea muzicii este folosită amintirea melodică din muzica lentă a *Fanteziei în do major* pentru vioară și pian a condus pe comentatorii creației sale să o considere ca rod al aceluiași an 1827, anul celor două *Trio*-uri cu pian, deși paginile nocturnei nu anunță marea lor valoare.

Din perioada creației *Trio*-urilor cu pian fac parte și alte câteva compoziții camerale ce oglindesc nu numai știința cucerită de compozitor în anii maturității, dar mai ales ceea ce rămâne particularizant în substanța muzicii lui: *Cvartetul în re minor* (1826), *Cvartetul în do major* (1826) și *Cvintetul în do major* (1828), toate pentru instrumente de coarde. Faptul că un compozitor ce și-a afirmat geniul în lucrări miniaturale și care, atunci când a compus lucrări instrumentale, și-a urmărit gândirea muzicală într-o factură mai mult improvizatorică, ajunge să cucerească formele clasice și să-și exprime sentimentele în cadrul lor cu atâta măiestrie, este uluitor. În această privință evoluția sa de-a lungul a două-trei decenii și în mare parte autodidactică, este unică.

Genul care oglindește cel mai fidel evoluția realizărilor lui Schubert în cadrul formelor mari clasice este *Cvartetul de coarde.* Din rândul celor

Scanned with OKEN Scanner

douăzeci și două de creații gândite de el pentru două viori, violă și violoncel – un ansamblu de voci instrumentale omogen, dar care poate oferi nebănuite căi de diversificare a expresivității – nu se cunosc decât cincisprezece, șir de lucrări ce rămâne (ca și cel al simfoniilor) mărturia eforturilor făcute de el pentru a pătrunde și a cuceri tainele compoziției. Și iată-l ajuns la cincisprezece ani, elev la Stadtkonvikt, încercând să creeze în genul care-l fermecase din copilărie când, alături de tatăl și de frații săi mai mari sau de colegii săi de școală, cântase Cvartete de Haydn și unele chiar din creația lui Mozart. Sub vraja muzicii lor apar semnalate în 1811–1812 primele două creații, amândouă în *re major*, partiturile lor fiind, însă, pierdute fără urmă. Urmează grupul celor trei cvartete păstrate integral (în *si bemol major*, în *mi bemol major* și din nou *si bemol major*), primul datând din 1812, următoarele două din 1813. Asemenea altor forme mari, sonate sau simfonii, aceste prime încercări vorbesc despre căutările compozitorului prea tânăr și prea puțin învățat, copleșit de impresiile lăsate de muzica primilor clasici. Ceea ce se poate deduce cu claritate din realizarea lor este faptul că forma arhitecturală a ciclului de mișcări, ca și ceea ce era specific ambianței muzicale vieneze, nu-i erau deloc străine. Dar pe traseul influențelor impregnate în muzica acestor prime trei cvartete răzbat unele melodii lirice, unele unisonuri în colorit specific schubertian, ca și unele inflexiuni modulatorii cu totul surprinzătoare. Și dacă schema formelor (de sonată, de lied sau de rondo) este riguros respectată de compozitorul de paisprezece-cincisprezece ani, nu pot fi neglijate sclipirile ce se ivesc în concepția unor momente din desfășurarea lor, cu deosebire în cele ce creează contraste lirice – cum este substanța temei a doua din forma de sonată sau cea din secțiunea mediană a *scherzo*-ului (trio). Urma lăsată de stilul *divertimento* în creația primilor clasici rămâne fermecătoare, dar așa cum apare în cvartetele lui Schubert, acesta le aduce un plus de culoare, prin ceea ce acest compozitor vienez înregistrase direct din ambianța muzicală care-i învăluise copilăria.

Nuanța nouă schubertiană continuă să se dezvăluie în următorul grup de cvartete (în *do major, mi bemol major* și *re major*) datând din aceeași perioadă a adolescenței creatoare (1813). Fără să fi cunoscut cvartetele lui Beethoven, gen care – după Cvartetul *Serioso* al anului 1810 – a încetat un timp să mai ofere Vienei efervescența substanței lui, Schubert începe să dea problematicii din prima parte a ciclului deosebită gravitate. Așa se dezvăluie în dramatismul din *Allegro con molto* al *Cvartetului în do major*, preludiat de un *Adagio* introductiv, mișcare rar folosită de Schubert (care prefera diferitele variante ale mișcării Andante). Încep, astfel, unele pete de culoare nouă în ceea ce scrie, după cum încep și tendințe vizibile către dimensiuni mai mari, „lungimi" pe care Schumann le va numi „cerești" nu peste multă

Scanned with OKEN Scanner

vreme. Se accentuează și îndrăzneala compozitorului în a modula cromatic, îndrăzneală determinată de gravitatea emoțională crescândă, după cum se poate remarca și o oarecare spontaneitate în creația unora din paginile acestei noi lucrări, reflectând tendința de degajare din obsesia perfecțiunii clasice (cu deosebire în dansul tratat cu o specifică exuberanță vieneză din ultima parte).

În următorul *Cvartet în mi bemol major* (compus, după ultimele cercetări, în toamna anului 1813, dar publicat mult mai târziu, ca op. 125, nr. 1, făcând pereche cu viitorul *Cvartet în mi major* – op. 125, nr. 2), Schubert menține muzica într-o concepție clasicizantă, pentru ca bogăția inspirației sale melodice să se manifeste cu mai multă libertate în *Cvartetul în re major*, tonalitate pe care o menține și în următorul Cvartet (al șaptelea) compus în anul 1814. Este anul care lansase dimensiunile geniului său în liedul *Margareta la vârtelniță* inspirat de sentimentele eroinei lui Goethe și realizat într-o veridicitate dramatică neatinsă încă în creația miniatural-vocală. Marele creator de lieduri aspiră însă să-și manifeste talentul și prin glasul celor patru instrumente de coarde și compune în același an *Cvartetul în si bemol major*, care va fi publicat sub numărul de op. 168, iar în iarna anului următor (1815) – *Cvartetul în sol minor* (primul în tonalitate minoră). Este perioada în care elanurile compozitorului încep să slăbească. El începe să înțeleagă cât de reduse au fost învățăturile primite de la profesorii pe care i-a avut în copilărie, de la Holzer la Salieri, și întreg anul 1816 va însemna o pauză în creația sa de cvartete. Este anul în care compune simfonia *Tragica*, în a cărei muzică impulsurile sale romantice nu mai apar încătușate. O nouă încercare în genul cvartetului, atât de greu de cucerit, aduce anul 1817 prin *Cvartetul în mi major* (op. 125, nr. 2) publicat ca pereche a celui în *mi bemol major* compus anterior (cum s-a mai semnalat). Cele două lucrări alăturate în mod arbitrar, pot oferi un subiect de studiu asupra evoluției stilului cameral schubertian, cel de al doilea fiind un hotărâtor pas înainte față de primul (compus cu trei ani în urmă). Elanurile melodice schubertiene deschid muzica lui (un *Allegro con fuoco*) și înaintează prin părțile ciclului culminând în Rondo-ul final, totul demonstrând o apartenență vieneză ce se deosebește de cea a iluștrilor clasici, toți trei – Haydn, Mozart, Beethoven – născuți și crescuți pe alte meleaguri. Și totuși marea lor artă continuă să frâneze ambiția lui Schubert de a le merge pe urme și doar după trecerea a trei ani va mai licări o nouă încercare de cucerire a acestui gen ce s-a dovedit neiertător atât cu cei lipsiți de talent, cât și cu cei mai puțin înarmați pentru a-l stăpâni. Schubert nu va realiza decât prima parte a unui *Cvartet în do minor* (1820), dar închegarea ei atât de logică va pune același semn de întrebare ca și cel ce va

Scanned with OKEN Scanner

fi pus de simfonia sa „neterminată", *Simfonia în si minor* (1822), ce se va dovedi oglinda unor gânduri duse totuși până la capăt. Muzica acestui *Quartettsatz*, cum a circulat în viața de concert, nu mai are nimic comun cu ambiția compozitorului de a se înrola în perfecțiunea echilibrului clasic. Ea este un ecou al unor trăiri interioare descumpănite, înscrise de Schubert, parcă, printre mărturisirile din paginile unui jurnal. Sub acest aspect, lucrarea poate fi considerată finită. Eusebiu Mandicevski (1857–1929), muzicianul și cărturarul român ce va fi alături de Brahms până în ultimii ani ai vieții, va nota uimirea sa în legătură cu faptul că Schubert nu a terminat această operă atât de promițătoare și, asemenea lui, nici un alt comentator nu și-a pus întrebarea dacă acest compozitor romantic nu-și încheiase confesiunea tristă, așa cum s-ar putea deduce din derularea substanței ei muzicale.

Cu această licărire a anului 1820, deci la mijlocul perioadei de șapte ani cât a durat pauza intervenită în creația cvartetelor de coarde schubertiene (1817–1824), se părea că genul fusese părăsit de compozitor. Au urmat investigații și izbânzi spectaculoase în fiecare din direcțiile căilor creatoare pe care acest poet al muzicii le-a urmat în puținii ani pe care i-a mai avut de trăit. Printre acestea – trei noi cvartete de coarde, fiecare o mărturie a independenței sale creatoare.

Primul, *Cvartetul în la minor* (op. 29), terminat la începutul primăverii din anul 1824, este creația ce afirmă cu claritate descătușarea compozitorului de influența cvartetului clasic. Intervine acum prezența celei mai caracteristice dintre trăsăturile artei sale – cea a legăturii cu poezia. Forma întregului, ca și a părților lui componente, rămâne clasică, dar substanța și tratarea dramaturgiei ei muzicale își afirmă identitatea ei romantică. Schubert reia o idee muzicală din liedul *Die Götter Griechenlands* (Zeii Greciei) pe care-l compusese cu câțiva ani în urmă (1819) pe un poem de Schiller – anume, cea care purta cuvintele *Schöne Welt, wo bist du?* (Lume a frumuseții, oare unde ești?) – și o dezvoltă în cea de a treia parte a lucrării (*Menuet – Allegretto*). Acest centru de greutate ideatic este pregătit de muzica primei părți (*Allegro ma non troppo*) pe linia unei concentrări emoționale de o supremă simplitate ce conduce unitar la limpezimea muzicală din partea a doua *(Andante).* Și de data aceasta Schubert reia o amintire muzicală – tema unui *Andantino* din muzica creată pentru piesa *Rosamunda* de romanciera germană Helmine von Chezy[1], pe care creează variațiuni, totul pregătind întrebarea ce se referă la lumea dispărută a zeilor antici, cu o nuanță de nostalgie

1 Tema va mai figura și într-un *Impromptu pentru pian* (op. 142, nr. 3), cel mai celebru din cele compuse de Schubert.

Scanned with OKEN Scanner

și cu sentimentul de admirație pentru trecut, în ambianța prezentului chinuit. Gradația de la seninătatea universului antic (primele două părți) la contemporaneitatea romantică este deosebit de realizată, vocile celor patru instrumente de coarde creând intensități ce depășeau puterea cuvintelor din liedul inspirat de versurile lui Schiller. Răspunsul la duioasa întrebare pare a fi întrezărit în secțiunea centrală a *Menuetului* (Trio) și afirmat în Final, a cărui voioșie — cu momente de exuberanță, cu ecouri de intonații maghiare[1] — dezvăluie o revenire la concluzia clasică.

Următorul Cvartet — *Cvartetul în re minor „Fata și moartea"* — a fost compus de Schubert între anii 1824—1826[2]. Sursa lui poetică este de data aceasta atât de puternică, încât i-a determinat denumirea sub care circulă până-n zilele noastre: este tema filosofică a tuturor timpurilor, a vieții și a morții, pe care el o cântase în anul 1817 în liedul inspirat de versurile poetului Mathias Claudius — *Der Tod und das Mädchen.* Muzica părții a doua, cea în care este plasat de data aceasta centrul de greutate, va izvorî în întregime din tema liedului sub formă de variațiuni, fiecare nouă imagine a ei întruchipând vibrații profunde ale îndolierii sufletești. Sentimente de tristețe gravă, de durere neputincioasă, se succed învăluite de lirism. Impulsurile ce au dinamizat muzica primei părți s-au estompat. Este impresionantă simplitatea cu care Schubert reușește să evoce marea profunzime a suferinței. S-ar părea că și de data aceasta spontaneitatea inspirației îi conduce pana. Dar la o privire analitică asupra întregii lucrări se descoperă marea concentrare pe care el a avut-o în legătură cu unitatea actului său creator. Există o sesizabilă afinitate intonațională în concepția ideilor muzicale din cele patru părți ce o compun și mai ales o deliberată transformare a formulei ritmice ce se impune în muzica primei părți *(Allegro)*, formulă ce pare a nu fi fost străină de cea a „destinului" beethovenian. Amenințătoare la început, funebră în *Andante,* ea prinde alură de dans în *Scherzo*, și caracter de „dans macabru" în vârtejul tumultuos al Finalului. Aparent spontană, muzica se dovedește rodul unei elaborări intense așa cum apare nu numai în cele mai mici detalii ale scriiturii, cât mai ales în dominația unei idei, ideea morții, care a obsedat gândul compozitorului de mic, o dată cu plecarea pentru totdeauna a mamei sale. Suflul tristeții schubertiene se simte în muzica întregii lucrări, chiar și pata de lumină ce întretaie *Scherzo*-ul

1 *Cvartetul în la minor* a fost compus la Zelesz, pe când Schubert se afla pentru a doua oară pe moșia contelui Esterhazy (1824).

2 Creat imediat după *Cvartetul în la minor,* dar finisat în anul următor, *Cvartetul în re minor* va fi publicat în anul 1831 fără număr de opus.

Scanned with OKEN Scanner

(Trio), sau în acel antrenant ritm de tarantelă final care estompează urma trăirilor interioare.

Într-o scrisoare din 31 martie 1824, Schubert îi transmite lui Leopold Kupelwieser faptul că pentru moment este preocupat de genurile instrumentale, anunțându-l că a compus două cvartete și că se gândește să mai scrie unul „pentru că, scria el, vreau să mă pregătesc astfel să pot aborda genul «marei simfonii»...". Primul dintre cele două *(Cvartetul în la minor* anterior amintit*)* a fost tipărit în toamna aceluiași an (1824), ca op. 29, nr. 1. Se presupune că ar fi urmat ca cel de al doilea cvartet *(Cvartetul în re minor)* să figureze în continuare la numărul doi al aceluiași opus. Vor trece trei ani după moartea lui Schubert până când acest *Cvartet în re minor,* cel mai cântat dintre cele compuse de el, va fi și el tipărit, dar fără a mai primi număr de opus. Important este de subliniat faptul că cele două creații pentru cvartet de coarde rămân îngemănate prin numeroase fibre. Primul lor liant este, desigur, sursa lor poetică, puternica vibrație primită de ambele lucrări din imperiul liedului. Tematica romantică, fie cea a nostalgiei după vremuri apuse, fie cea obsedantă a morții, găsește rezonanțe mai puternice în tălmăcirea ei prin intermediul celor 16 strune, prilejuind compozitorului realizarea a două noi modele de artă cvartetistică, după cele dăruite de Haydn, Mozart și Beethoven.

Intenția lui Schubert era clară și aceasta apare înscrisă în destăinuirea făcută în scrisoarea sa către Kupelwieser: creația celor două cvartete se încadra în munca sa de laborator în vederea cuceririi drumului către „marea simfonie". Mai mult decât atât, el anunță proiectul unui nou cvartet de coarde pentru a-și consolida experiența. Va trece mult timp până va reuși să creeze modelul visat de „mare simfonie" — aceasta va fi *Marea simfonie în do major* din ultimul an al vieții — și căutările sale se vor reflecta în continuare în realizarea unor lucrări camerale de o valoare inestimabilă: *Cvartetul de coarde în sol major* — cel anunțat în scrisoarea amintită, compus în 1826 și cele două *Trio-uri cu pian* (op. 99 și op. 100) (1827)[1].

Cei doi-trei ani care s-au scurs de la cvartetele anului 1824 (în *la* și *re minor*) izvorâte din lieduri, explică deosebirea dintre acestea și *Cvartetul în sol major* (op. 161), ultimul din cele compuse de Schubert. Alăturat celor create de Beethoven către sfârșitul vieții, dar eliberat de influența ilustrului contemporan, Schubert lansează un impresionant mesaj romantic, preludiind pe cel ce va triumfa în *Marea simfonie în do major.*

Pe dimensiuni grandioase și cu sonorități orchestrale, *Cvartetul în sol major* devine un model de creație cameral greu de egalat de compozitorii

1 Vezi p. 53–55.

Scanned with OKEN Scanner

secolului al XIX-lea, asemenea performanță aparținând doar lui Johannes Brahms. Faptul că Schubert l-a compus tinzând către realizarea unui ideal simfonic explică și marea densitate a substanței muzicale și îndrăznelile ivite în limbajul acestei creații camerale de cumpănă între epoci creatoare. Ceea ce se impune de la început ca fiind triumfător în exprimarea sa este clocotul liber al pasiunii. Amploarea și bogăția materialului tematic, încleștările dramatice dintre ideile lui muzicale, au condus compozitorul la o dramaturgie de proporții ce depășesc intensitățile afirmate de el în lucrări simfonice. Intervine o forță expresivă nouă în muzica sa și aceasta realizată nu numai prin amplificări de sonoritate sau de opoziția culorilor timbrale, ci prin reliefuri date imprevizibil de unele traiectorii unisonice, de variantele unor întrebări și răspunsuri, de suprapuneri de planuri tematice ce concentrează elementele subiectului romantic cu o măiestrie proprie, inconfundabilă. Geniul gândirii sale armonice, afirmat o dată cu primele creații, ajunge la nuanțe ce prevestesc nu numai pe marii simfoniști germani — ca Schumann sau Brahms, pentru a da cele mai reprezentative exemple — dar și pe cei ce vor ilustra școli de compoziție din zone învecinate, din rândul cărora se detașează numele lui César Franck. Oscilațiile dintre structurile major-minore nu este, desigur, nimic nou în evoluția creației muzicale, dar semnificațiile pe care le conturează Schubert prin acest mijloc stilistic clasic de-a lungul întregii sale partituri pot fi asemănate cu efectele expresive date de clarobscurul pictural. Un exemplu în acest sens se impune de la bun început, când raportul major-minor afirmat în primele măsuri ale partiturii *(Allegro molto moderato)* este inversat cu deosebită măiestrie modulatorie în reexpoziția formei de sonată. Până și folosirea vechiului *tremolo,* care nu se mai numără printre factorii de distincție ai limbajului muzical cameral, este învestită cu rol de anumită expresivitate, fie în derularea melodică, fie în învăluirile acompaniatoare, ilustrând o dată în plus importanța fiecărui pas din înaintarea cuceririlor stilistice și mai ales rezistența pe care acesta o cucerește într-o preluare contemporaneizată. Ceea ce realizează Schubert în acest stadiu de apogeu al artei sale este, ca și în cazul lui Mozart, o demonstrație de originalitate creatoare sprijinită pe stratificările cunoștințelor cucerite în timp, peste geniul cu care s-a născut. Se poate urmări cu claritate felul în care el preia principiul contrastului beethovenian și îi imprimă suflul său propriu, cu deosebire în vibrația arcuirilor melodice și în amploarea pe care o dă secțiunii lirice din forma de sonată (partea I). Spiritul nou, schubertian, se dezvăluie și mai mult în partea a doua, minunatul *Andante*, când melopeea violoncelului și tristețea care-o învăluie sunt întretăiate de neliniști de baladă, cu momente de dramatism vehement. În *Scherzo (Allegro vivace)* Schubert opune un fermecător colorit vienez

Scanned with OKEN Scanner

agitației din secțiunile extreme ale formei tripartite, pentru a imagina în Final *(Allegro assai)* un vârtej de imagini pe care le pulverizează și le adună pe un traseu de opoziții între planurile emoționale, pe care la un moment dat le întretaie cu o melodie de lied (vioara secundă) prin care pare a-și fi semnat lucrarea. O semnătură de compozitor ce aparține modernității romantice, sub semnul mereu îndrumător al formei clasice.

Această trăsătură de identitate istorico-estetică se va confirma în *Triourile cu pian* (op. 99 și op. 100) ale anului următor și se va impune cu o forță artistică (pe care doar arta lui Brahms o va mai egala) în *Cvintetul în do major* (op. 163), compus în 1828.

Pentru o formație compusă din cinci instrumente Schubert a compus rar: din copilăria sa datează o *Uvertură* (1811), din tinerețe doar un *Rondo pentru vioară și cvartet de coarde* (1816). În schimb *Cvintetul în la major* (op. 114) pentru cvartet de coarde și pian compus în 1819 este lucrarea ce va deveni cea mai des cântată, cea mai mult aplaudată, din rândul întregii sale creații camerale. Este celebrul *Cvintet al păstrăvilor* (Forellen-Quintett), nume datorat faptului că muzica părții a patra este concepută în forma variației pe o temă, tema fiind preluată de compozitor din liedul *Die Forelle* (Păstrăvul) pe care i-l inspirase cu doi ani în urmă versurile poetului german C.F.D. Schubart. Ca și în alte cazuri de citate melodice din fondul său de lieduri, tema de pornire a variațiunilor din acest celebru *Cvintet în la major* nu trebuie interpretată ca având sensuri programatice, ci ca o mărturie de recunoaștere a frumuseții și pregnanței ei melodico-ritmice. De altfel, alegerea ei se datorează unui iubitor de muzică, Sylvester Paumgartner, violoncelist amator ce locuia la Steyr, unde Schubert însoțea pe baritonul Vogl într-unul din turneele sale de concerte din anul 1819. La comanda lui și pentru a răspunde preferinței pe care acest meloman o avea pentru liedul *Păstrăvul*, a cărui melodie nu înceta să o fredoneze, compozitorul i-a făcut surpriza de a construi variații pe tema acestui cântec în partea a patra a lucrării, care de data aceasta nu era și cea finală. Faptul că ultima variație *(Allegretto)* prezenta un caracter dansant, deci nu concluziv, l-a determinat pe Schubert să păstreze structura clasică cvadripartită și să îmbogățească cu încă un act ciclul său cameral. La acest gest de independență se mai adaugă unul: cel de a fi gândit muzica sa pentru o formație compusă din cvartet de coarde (vioară, violă, violoncel, contrabas) și pian. Desigur că nu opoziția dintre pian și un grup omogen de instrumente este cea care surprinde, ci îmbogățirea registrului grav cu timbrul contrabasului. Precedent în acest sens mai exista (în *Cvintetul* op. 87 de Johann Nepomuk Hummel, pianist și compozitor austriac, contemporan cu Beethoven și Schubert), dar nici unul din documentele pe care s-au sprijinit biografii lui

Scanned with OKEN Scanner

Schubert nu atestă faptul că acesta i-ar fi servit de model. Lărgirea paletei timbrale în registrul grav al instrumentelor de coarde a răspuns, desigur, unei necesități expresive a fanteziei compozitorului, așa precum și seninătatea lirică ce domnește neumbrită peste întreaga lucrare atestă o dispoziție sufletească cu totul specifică momentului de creație. Îmbătat de frumusețea naturii, de bucuria pe care i-o dădea seară de seară succesul liedurilor sale în recitalurile lui Vogl (pe care îl acompania la pian), de entuziasmul cu care erau răsplătiți, Schubert trăiește o fericire deplină și această plinătate se reflectă în muzică cu o sinceritate tinerească ce poate fi asemănată doar cu cea ce se va desprinde din ciclul de lieduri *Frumoasa morăriță* pe care îl va compune peste câțiva ani. Elanurile bucuriei de a trăi îi inspiră muzica primei părți, într-o măiestrită formă de sonată, ca și cea a *Andantelui* de o rară frumusețe (de asemeni în formă de sonată, dar fără dezvoltare). În partea a treia *(Scherzo)* și a patra *(Tema cu variații)* sensibilitatea tipic schubertiană, transparența ei, este cuceritoare. Jocul nuanțelor, al modulațiilor, al sonorităților, al combinațiilor timbrale, în opoziție sau în variată colaborare, reușesc să redea imaginea voioșiei sufletești în diferitele ei gradații și fațete, de la exuberanță la luminozitate feerică.

Cu totul altfel va fi gândită muzica celui de al doilea (și ultimul) cvintet creat de Schubert, *Cvintetul în do major* (op. 163) al anului 1828 — anul morții sale. În ceea ce privește componența ansamblului instrumental, lucrarea este compusă *pentru instrumente de coarde cu două violoncele.* Din nou o nuanță nouă în paleta timbrală, viola secundă fiind înlocuită cu un al doilea violoncel, căruia i se încredințează o partidă de importantă participare. De data aceasta nu este vorba de o opțiune determinată de influența unor factori întâmplători (cum a fost cea a lui Paumgartner pentru *Cvintetul păstrăvilor*), ci a unei necesități expresive. Pentru că starea sufletească în care Schubert a compus muzica *Cvintetului în do major* este cu totul alta, ea amintește de cea care i-a inspirat liedurile cuprinse în ciclul *Călătorie de iarnă,* călătorie în care pribeagul își poartă gândurile triste prin peisajele naturii înghețate. Dar spre deosebire de întunecimea lor finală (liedul *Flașnetarul*), compozitorul *Cvintetului în do major* reușește să opună subiectivismului romantic ideea logică și clasică a sensului afirmativ pe care îl are viața. În această privință, a concluziei, apropierea este mai mare între fondul acestei ultime lucrări camerale și ultima sa simfonie — *Marea simfonie în do major.* Le apropie nu numai tonalitatea în care au fost compuse, dar mai ales marea bogăție de imagini, desfășurarea lor pe mari proporții într-o specifică unitate a dramaturgiei muzicale. Principiul unității care a guvernat din ce în ce mai autoritar realizarea lucrărilor lui Schubert se manifestă de această dată cu totul diferit. Specificul ei romantic nu se

Scanned with OKEN Scanner

întrevede în muzica primei părți, deși aceasta se desfășoară într-un *Allegro de sonată* impetuos, cu contraste puternice între factura ideilor muzicale și cu mare intensitate emoțională de-a lungul dezbaterilor lor din secțiunea dezvoltătoare. Noul dramaturgic se dezvăluie în părțile interioare ale ciclului cameral, în partea a doua și a treia a structurii cvadripartite. Violent contrastante în succesiunile lor, cele două acte mediane ale lucrării sunt îngemănate prin sentimentul tragic ce străbate muzica lor. Frământările se insinuează într-o gradație impresionantă în muzica părții lente, intensitate ce l-a determinat pe Schubert să renunțe de data aceasta la variantele unui *Andante* și să apeleze la expresivitatea mișcării *Adagio,* pe care pare să o fi ocolit de-a lungul vremii. Pornit pe contemplație lirică, sentimentul intens dramatizat atinge tragism funebru în secțiunea mediană a *Scherzo*-ului ce urmează (în așa-numitul *Trio*). Este secțiunea în care Schubert (și în general compozitorii clasici sau romantici) opuneau tumulturilor ritmice calmul unor unduiri dansante sau ale unor evocări cu colorit epic, uneori hazliu. În această lucrare, însă, compozitorul – pribeagul din *Călătorie de iarnă,* copleșit de greutatea atâtor iluzii neîmplinite și ajuns la capătul drumului – creează imaginea unui marș funebru. Contrastul dintre sentimentul de doliu (*Andante sostenuto,* în re bemol major) și vârtejul din secțiunile *Scherzo* ce îl împrejmuie (*Presto, în do major)* este zguduitor. Dar ceea ce este important de subliniat este faptul că această idee centrală, cu marea ei încărcătură de tragism, nu descumpănește viziunea clasică a formei. Se poate remarca cât de mult ajunsese Schubert să stăpânească arta construcției muzicale într-o lucrare gândită în ciclu de sonată. El preia tiparele tradiției, dar ajunge la o independență creatoare care îi permite să le muleze după simțirea și fantezia sa de maestru. Această stăpânire, din ce în ce mai sigură în ultimele sale cvartete de coarde, se manifestă cu evidență și în muzica părții finale, care nu urmărește decât menținerea echilibrului. Forma de *rondo,* cu împrospătările ce întretaie prezența refrenului (de data aceasta și cu ecouri culese din unele dansuri maghiare ascultate în vacanțele petrecute pe moșia lui Esterhazy), încununează clasic o creație cu vibrații confesive întunecate, profund romantice. Acest ultim cuvânt al său în muzica de cameră care îi ilustrează arta și geniul, încheie, așadar, șirul lucrărilor sale camerale.

Privind în urmă, se poate observa lipsa preocupărilor sale de a fi compus și pentru interpreți suflători. Din adolescență (1813) au rămas doar două încercări, una incompletă (*Menuet* și *Final*) pentru *Octet* compus din 2 oboi, 2 clarineți, 2 fagoți și 2 corni și un *Nonet* funebru (*Eine kleine Trauermusik*) pentru 2 clarineți, 2 fagoți, 1 contrafagot, 2 corni și 2

Scanned with OKEN Scanner

tromboni. Există, totuși, o lucrare cu componență mixtă – un *Octet în fa major* (op. 166) – pentru cvintet de coarde (două viori, violă, violoncel, contrabas) și trei suflători (clarinet, fagot, corn) pe care Schubert a compus-o în anul 1824 la cererea contelui Ferdinand von Troyer, clarinetist amator. De data aceasta este vorba de o lucrare reprezentativă pentru marele său talent. Modelul Septetului beethovenian este evident, ca formă (de Suită în șase părți), ca formație instrumentală și chiar în ceea ce privește raportul tonalităților în succesiunea părților. Dar peste aceste elemente mai exterioare compoziției, suflul cantabilității schubertiene plutește fermecător. În *Allegro* inițial (preludiat de un *Adagio* introductiv, după modele tradiționale); în cântul clarinetului din *Andantele* ce urmează, în prospețimea *Scherzo*-ului, în variațiile pe o temă (temă preluată de compozitor din muzica pe care a compus-o pentru comedia muzicală *Prietenii din Salamanca*) din cea de a patra parte, în *Menuet* și *Final,* muzica izvorăște dintr-o sursă ce nu mai aparține secolului al XVIII-lea, ci unui veac nou, veac în care strălucirile s-au estompat, făcând loc și nuanțelor de lirism contemplativ printre ritmuri de dansuri și intonații de cântece ce răsună în ambianța vieneză. Departe de a fi o muzică de promenadă, de divertisment convențional, *Octetul* lui Schubert este o creație camerală autentică, ca fond emoțional, ca o tratare a celor opt instrumente, ca artă a instrumentației, o lucrare ce ilustrează o verigă de legătură între epoci creatoare și între exponenții ei.

CREAȚIA SIMFONICĂ

Simfonia, Uvertura, Concertul – sunt genuri în care cei trei exponenți ai școlii vieneze (Haydn, Mozart, Beethoven) au lăsat modele nemuritoare. Schubert le-a fost urmaș. Din anul 1811 datează o primă uvertură (avea pe atunci paisprezece ani), iar din anul următor încercarea de a da la iveală o simfonie. Simfonii va compune până în ultimul an al vieții, dar printre creațiile sale destinate orchestrei simfonice surprinde faptul că nu figurează nici un concert. Artistul liric, miniaturist prin excelență, nu a fost tentat nici un moment să compună în acest gen al tradiției, al contemporaneității lui și mai ales al viitorului romantic. O *Piesă de concert,* o *Poloneză,* un *Allegro și Rondo* pentru vioară și orchestră (o orchestră cu o componență restrânsă) apar ocazional în lista de creații, partitura viorii fiind simplă, fără probleme de virtuozitate, fără nici una din trăsăturile „modernității" care-i erau străine. Faptul că genul uverturii și cel al simfoniei l-au atras de tim-

Scanned with OKEN Scanner

puriu este justificat de frecventa lor prezență în repertoriul formațiilor orchestrale din care făcea și el parte, fie la partida viorilor secunde ale orchestrei de la școala de stat la care a învățat între anii 1808–1813 (Stadtkonwikt), fie în ansamblul restrâns format din membrii familiei și câțiva prieteni instrumentiști amatori (în care el cânta de obicei la violă). Practica sa pasionată și contactul pe care l-a avut cu un repertoriu simfonic dominat de ceea ce crease Haydn și Mozart (din care nu lipseau nici primele două simfonii sau uvertura *Coriolan* de Beethoven) l-au învățat mai mult decât cei câțiva profesori pe care i-a avut și i-au stimulat an de an vocația creatoare. Așa se explică șirul uverturilor și simfoniilor pe care le-a compus între anii 1812–1816, lucrări reprezentative pentru felul în care el „și-a ascuțit pana", după cum va defini Brahms perioada uceniciei în compoziție.

Uvertura, denumire cunoscută inițial în practica precedării unei compoziții instrumentale din secolele XVI–XVII (așa cum erau folosiți și termenii „toccata", „sonata", „simfonia") ajunge să fie adoptată cu aceeași accepțiune (de „deschidere") în muzica baletelor de curte franceze (pe structura lent-repede-lent), ca și a operelor italiene (cu succesiunea de mișcare repede-lent-repede, imprimată cu deosebire de voga operei napolitane). Cu realizările lui Gluck și mai ales cu cele ale lui Mozart și Beethoven, începe emanciparea genului. Muzica uverturii ajunge să fie gândită și în forma de sonată, anunțând prin simfonismul ei conținutul unei opere. Mai mult decât atât, ea începe să figureze ca piesă autonomă, programatică sau nu, accepțiune modernă pe care Schubert o cunoaște și o cultivă, în aspirația sa ambițioasă de a-și însuși limbajul orchestral. Mărturiile rămase (opt la număr) atestă în majoritatea cazurilor o componență orchestrală modestă, dar și unele îndrăzneli ce par a ține de intenția unui experiment, cum ar putea fi interpretat în *Uvertura în si bemol* a anului 1816, în care lipsesc flauții și clarineții din partida instrumentelor de suflat. (Specificarea anului în care Schubert a compus o uvertură se face deosebit de necesară în cazul primelor cinci creații, pentru a se evita eventualitatea unor confuzii, dat fiind faptul că tonalitățile *re major* și *si bemol major* în care acestea au fost gândite alternează cu regularitate.) Interesant de consemnat este coloritul stilistic din ultima *Uvertură în re major* (a cincea) care, împreună cu următoarea uvertură (*Uvertura în do major*, compusă în același an 1817), părăsește zona de influență vieneză, cu specificul ei multicolor înnobilat de fantezia lui Haydn și Mozart în creația lor de „divertismente", pentru a se lăsa sedus de cantabilitatea italiană. Este anul în care începe admirația sa sinceră pentru geniul lui Rossini, ale cărui opere erau aplaudate seară de seară de publicul vienez. Cunoscute sub denumirea de „uverturi în stil italian", cele două creații orchestrale schubertiene se înscriu în continuare

Scanned with OKEN Scanner

în rândul lucrărilor de pregătire a stilului personal și complex ce se va afirma în ultimele simfonii. În acest sens, al experimentelor, se detașează îndeosebi *Uvertura în re major* (nr. 5) compusă pentru o orchestră mare, din care lipsesc trompetele de data aceasta. În plus, Schubert încearcă să înlocuiască introducerea lentă (care în tradiție preludia un *Allegro*), printr-o secțiune introductivă în care el cuplează o mișcare *Allegro maestoso* cu un *Andante sostenuto*. Intonații din această originală introducere sunt reluate de-a lungul muzicii, creând unitate emoțională în desfășurarea muzicii.

Ilustrativă în acest sens al cuceririi independenței creatoare este și *Uvertura în mi minor* (1819), care se desprinde de modelele uceniciei (vieneze sau italiene) înscriindu-se în rândul lucrărilor simfonice ce dezvăluie strădania compozitorului de a fi el însuși. În ceea ce privește prezența experimentelor stilistice, acestea continuă să se manifeste fie în conturul formei (tradiționala introducere lentă fiind însă înlocuită de Schubert printr-o prelungită pregătire a declanșării tematice — măsura 1—42), fie în orchestrație, când încearcă nu numai amplificarea sonorității prin solicitarea a patru corni în compartimentul alămurilor, dar și posibilitatea trombonilor de a contribui la desenuri melodice. Ceea ce este însă mai reprezentativ în această lucrare este suflul ei specific schubertian, cu elanuri întrerupte, cu înfiripări melodice învinse, așa cum acestea se vor dezvălui în muzica *Simfoniei în si minor* a anului 1822. Dar până la acest eveniment din istoria simfoniei, Schubert ajunge să fie autorul a șapte simfonii.

Primele cinci simfonii sunt scrise una după alta de-a lungul anilor 1813-1816. Să ne amintim că anul 1813 este cel în care Schubert părăsește Konviktul — după cinci ani de învățătură — și prima sa simfonie (datată 28 octombrie 1813) se conturează a fi fost reflectarea unui evoluat stadiu de cunoștințe muzicale. Ea este dedicată directorului acestei școli vieneze (F.J. Lang) care era departe de a bănui că numele său îi va supraviețui datorită acestui gest de recunoștință.

Ca și în cazul uverturilor, coloritul tonal *re major* (al primei și al celei de a treia simfonii schubertiene) alternează cu cel în *si bemol major (Simfonia a doua* și *Simfonia a cincea),* iar realizarea lor este după modelul Haydn-Mozart, cu fidelitate. Le-am numi astăzi „simfonii de școală", reprezentative pentru perioada în care compozitorul, adolescent sau foarte tânăr, se străduia să cucerească limbajul pe care au pornit primii doi aștri clasici. Dar din acest prim grup de cinci simfonii se detașează cea de a patra, *Simfonia în do minor,* care părăsește structura tonalităților ce a dominat începuturile lucrărilor sale pentru orchestră, uverturi sau simfonii, și prezintă o vibrație nouă, tulburătoare, asemănătoare celei ce a zămislit

Scanned with OKEN Scanner

muzica unor lieduri, ca *Margareta la vârtelniță* sau *Regele ielelor* – capodopere ale genului de curând compuse. Un glas interior ce pare a fi fost pus în acțiune și de forța muzicii lui Beethoven. „Do minorul" predecesorului său gigant îl cunoștea din practica sa de instrumentist în orchestra Konviktului (uvertura *Coriolan*) sau în formația de studii camerale (*Cvartetul nr. 4* din *op. 18*) și poate și din marea celebritate a sonatei *Patetica* prin care Beethoven își dezvăluise romantismul la început de secol. Cu aceste câteva date subiective, Schubert cutează pentru prima oară să-și exprime sentimentele pe calea unor conflicte puternice în cea de a patra simfonie a sa (părțile extreme ale ciclului cvadripartit, amândouă în formă de sonată), ca și prin intermediul unei orchestre mari. Peste luminozitatea gândirii lui Haydn și Mozart, peste senzația de spontaneitate a suflului lor simfonic, se insinuează nestăvilită acea substanță întrebătoare ce l-a chinuit pe Beethoven, care continuă să-l neliniștească și pe urmașul său romantic. Și aceasta de la bun început, în concentrația introducerii lente (*Molto adagio*), în patetismul primei părți (*Allegro vivace*), în dialectica ei dezvoltătoare care conduce gradația muzicii la o rezultantă ce depășește funcția de „repriză" – cea de a marca cucerirea totală a identității tonale. Factura contrastului beethovenian se manifestă în continuare între părțile simfoniei – cea de a doua parte (*Andante*) fiind o impresionantă confesiune muzicală, o pagină lirică în care trompetele și timpanii tac, iar din cei patru corni solicitați, doar doi mai cântă. Trăsături schubertiene apar și în partea a treia (un Menuet în mișcare *Alegro vivace* ca și prima parte), anume în secțiunea ei centrală (*Trio*), când răsună prospețimea unui „ländler" austriac. Umbrele din secțiunile extreme ale formei de scherzo (A-B-A) – luminate în *Trio* – nu sunt rezolvate în concluzia acestui al treilea act al simfoniei. Problematica va fi preluată de Final, un *Allegro* care amintește din nou de Beethoven. Forma de sonată, amplă, dar sprijinită mai mult pe un proces de prefaceri meditative ale contrastului anunțat de temele expoziției, se arcuiește clasic către un deznodământ afirmativ.

Conștient de lipsa sa de experiență în domeniul stilului orchestral, Schubert își continuă munca de ucenicie în *Simfonia în si bemol major,* anterior amintită, și în *Simfonia în do major,* a șasea din șirul celor zece compuse, pe care o începe în toamna anului 1817 și o termină la începutul anului următor. Influența muzicii italiene, a admirației sale pentru creația lui Rossini, care marcase realizarea uverturilor create în anul 1817 (în *re major* și *do major*) se face simțită și în muzica acestei noi simfonii, paralel cu o remarcabilă siguranță în tehnica compoziției. Spiritul lui Haydn și cel al lui Mozart continuă să călăuzească factura ei, cu deosebire în seninătatea ce învăluia muzica primei părți, după cum prezența modelelor beethove-

Scanned with OKEN Scanner

niene poate fi întrezărită în debutul *Scherzo*-ului. Dar peste suflul lor călăuzitor se simte scânteietoarea inspirație schubertiană, în melodism, în paleta armonică, în coloritul poetic atât de caracteristic gândirii celui care a fost un genial compozitor de lieduri. În partea lentă (*Andante*) trăsăturile identității sale creatoare învinge orice urmă de influență (clasică sau italiană) ca și în partea finală (*Allegro moderato*), concepută pe cinci entități melodice, într-o formă ce se înrudește cu cea a divertismentului, dar care păstrează permanent liante de unitate.

Executată într-o sală particulară vieneză, muzica acestei noi creații simfonice, cunoscută sub denumirea de *Mica simfonie în do major* (pentru a fi deosebită de *Marea simfonie în do major* ce va încununa șirul simfoniilor schubertiene), nu a avut ecouri deosebite în viața de concert a timpului.

Vor trece trei ani până când Schubert își va recăpăta elanul de a mai crea o simfonie – cea de a șaptea, *Simfonia în mi major* a anului 1821. Descurajarea trăită de el în acest răstimp poate fi dedusă și din faptul că muzica acestei lucrări a fost lăsată sub forma unui proiect de perfecționare (în reducție pentru pian). După două decenii de la moartea compozitorului Ferdinand Schubert, fratele său, o va oferi lui Felix Mendelssohn-Bartholdy pentru a o orchestra, dar acesta își trăia ultimul an din viață (era în anul 1846) și nu a mai avut răgazul să o întregească. Paul Mendelssohn (fratele său) o va încredința muzicologului englez George Grove[1] înnobilat cu titlul de „Sir" în anul 1882, an în care noul posesor devine director la Royal College of Music (în a cărei arhivă este păstrat la loc de frunte valorosul manuscris schubertian). Revolta pe care Brahms a manifestat-o la vestea înstrăinării acestui material autograf – așa cum aceasta se desprinde dintr-o scrisoare adresată de el lui Joseph Joachim în luna decembrie a anului 1868 – relevă gradul de prețuire pe care arta lui Schubert o dobândise în rândul unor urmași iluștri. De altfel traiectoria care duce de la Schubert la Brahms este una dintre cele mai directe, pe plan etic și artistic. Este terenul de aur al romantismului muzical austro-german.

Teama pe care Brahms a avut-o la acea vreme în ceea ce privește valorificarea celei de a șaptea simfonii de Schubert, s-a dovedit un timp întemeiată pentru că vor mai trece șase decenii până când Felix Weingartner, celebrul dirijor și pedagog al secolului XX, îi va da formă orchestrală, versiune sub care muzica ei s-a făcut cunoscută în sălile de concert de pretutindeni. Amploarea acestei creații surprinde astăzi, când suntem încă

1 George Grove (1820-1900), cronicar, cercetător și autor al unor studii muzicologice (printre care și lucrarea *Beethoven și cele nouă simfonii ale sale*) devenit celebru prin publicarea primei ediții a dicționarului ce-i poartă numele (*Dictionnary of Music and Musicians*).

Scanned with OKEN Scanner

uluiți de marea concentrație a substanței muzicale din următoarea simfonie schubertiană (*Simfonia în si minor,* considerată „neterminată"). Ecouri ale influenței italiene apar în muzica primei părți (preludiată de climatul misterios al unei introduceri lente în structură minoră), ca și în Final, fără ca acestea să poată umbri spontaneitatea creatoare care răzbate în desfășurarea discursului muzical, cu deosebire în mișcarea lentă (*Andante)* și secțiunea centrală a *Scherzo*-ului (din nou un „ländler").

Cu această întrepătrundere între ucenicie și autenticitate creatoare, între clasic și romantic, drumul de căutări pe care a mers până acum compozitorul vienez în genul simfoniei se sfârșește. Urmează independența totală a mesajului și a măiestriei simfonismului său, după cum demonstrează muzica din *Simfonia în si minor,* compusă în toamna anului 1822, care nu are decât două părți, formă ce a pus și continuă să pună marele semn de întrebare: a fost sau nu a fost terminată de creatorul ei?

Cercetătorii au căutat să dezlege taina realizării acestei noi creații schubertiene, dar argumentele lor (pro sau contra) nu au avut forța să demonstreze certitudinea uneia din ipotezele posibile. Cei mai mulți s-au sprijinit pe faptul că printre materialele lăsate de compozitor în stadiu de proiect s-a găsit și reducția pentru pian a muzicii ce fusese gândită pentru cea de a treia parte a lucrării (un *Scherzo,* în mișcare *Allegro*) ca și o schiță cu câteva măsuri din debutul părții finale. Desigur că asemenea mărturii pledează pentru faptul că Schubert ar fi intenționat să creeze un ciclu simfonic în forma clasică cvadripartită, părăsirea partiturii apărând ca o amânare a definitivării lui, ceea ce o parte din cercetători consideră că el nu a mai avut răgazul să o facă. Raționamentul este logic, iar denumirea de *Simfonia neterminată* e deplin justificată. Survine, însă o altă mărturie, care conduce la faptul că Schubert i-a considerat muzica deplin încheiată. Pentru că la data de 20 septembrie a anului 1823, deci după un an de la creație, el dăruiește partitura-manuscris (în forma bipartită) Asociației muzicienilor din Graz, ca semn de recunoștință pentru onoarea de a-l fi numit printre membrii ei de onoare. Ori nu se poate închipui că Schubert ar fi putut trimite în dar o lucrare neterminată pentru a-și arăta recunoștința și aceasta tocmai unei instituții muzicale, prima care-și manifestase prețuirea pentru talentul său.

S-a întâmplat, însă, ca persoana căreia compozitorul i-a încredințat scrisoarea și manuscrisul darului său (Anselm Hütenbrenner) să nu se fi achitat de îndatorire și târziu, după trecerea a patru decenii (în anul 1860), fratele acestuia (Joseph Hütenbrenner) să fi semnalat dirijorului Johann Ritter von Herbeck existența partiturii lui Schubert printre materialele muzicale ce aparțineau familiei sale. Vor mai trece câțiva ani până când celebrul dirijor se va deplasa la locuința bătrânului Anselm Hütenbrenner din

Scanned with OKEN Scanner

Ober-Andritz (localitate din vecinătatea orașului Graz) pentru a intra în posesia acestui material de preț și a-l lansa în cadrul unui concert dirijat de el în sala societății „Prietenii muzicii" din Viena, în seara de 17 decembrie 1865. Senzația de deplină așezare a gândului lăuntric ce încununează muzica acestei creații, după terminarea părții a doua, a fost unanimă și a determinat succesul mare al acestei prime audiții, datorat lui Herbeck. Dar Schubert nu mai era de mult în viață. Și nu poate fi departe de adevăr faptul că tocmai această senzație de împlinire a muzicii să-l fi determinat a renunța la încercarea de a mai fi continuat lucrul la ea, realizarea unei forme tradiționale cvadripartite apărându-i de data aceasta convențională. Și nici nu se poate crede că Schubert nu a fost conștient de marea valoare a acestei creații — rămasă nu numai printre cele mai grăitoare mărturii ale geniului său, dar și ca cea mai celebră dintre simfoniile romantice — și să fi părăsit desăvârșirea ei, când ulterior el va mai compune două simfonii (în anii 1825 și 1828). De altfel, la o sută de ani de la moartea sa, în 1928, s-a inițiat și un concurs internațional pentru a se încerca realizarea unei „împliniri" a muzicii acestei simfonii, dar nici una din încercările prezentate juriului nu a putut fi convingătoare. Cu denumirea prin care a intrat în istorie, „neterminata lui Schubert" continuă să fie expresia unui conținut deplin dezvăluit, un conținut ce emoționează de la prima la ultima măsură prin marea lui profunzime, prin singulara frumusețe și măiestrie a realizării lui artistice.

Alcătuită, deci, pe arcul a două părți monumentale (un *Allegro moderato* și un *Andante con moto*) — amândouă în formă de sonată — muzica celei de a opta simfonii schubertiene este gândită în coloritul tonal *si minor* atât de rar întâlnit în istoricul genului. Compozitorul mai optase pentru această tonalitate în unele lieduri, din rândul cărora apropiat în timp era cel ce reînvia cântul unui personaj desprins din miturile persane (Suleika) imortalizat în versurile lui Goethe. Și structura tonală și factura ritmică în care se desfășura muzica acestui lied, pe care Brahms îl considera cel mai frumos din câte s-au scris vreodată, par a anunța tema introductivă a simfoniei, abia șoptită de către violonceli și contrabași (*pianissimo*), în registrul lor grav. Unduirii ei întrebătoare îi urmează melancolia temei principale încredințată suflătorilor de lemn (oboi, clarinet) în aceeași domnie a liniștei (pp), sonoritate ce se va continua și în desfășurarea temei secundare a formei de sonată, o temă care dezvăluie încă o dată geniul celui ce a cântat natura și iubirea în paginile liedurilor sale nemuritoare. Candoarea ei risipește orice urmă de neliniște insinuată în debutul simfoniei, melodia își poartă farmecul poetic senin *(sol major)*, pe ritm ce amintește legănare de ländler. Tonul clasic pare a fi călăuzit pana compozitorului, deși ideile expoziției nu mai prezintă vechea înfruntare și nici articularea

Scanned with OKEN Scanner

lor directă, curgătoare, nu mai urmează modelul tradiției. De data aceasta Schubert își pune gândul pe portativ sprijinindu-se pe temelia clasică, dar cu o sinceritate romantică ce-l conduce la îndrăzneala de a declanșa tragismul subiectului în secțiunea finală a expoziției, înainte ca cea de a doua temă să-și fi purtat până la capăt puritatea substanței ei. Un *fortissimo* acordic *(do minor)* și un clocot sonor cu proporții dramatice întrerupe brusc desfășurarea lirică a muzicii expozitive, procedeu care, asemenea coloritului sumbru al tonalității alese pentru dezbaterile primului act al simfoniei, este nou în istoria acestui gen complex. Ecourile din creația înaintașilor, de la Haydn la Rossini, au dispărut. Din ele nu mai răzbat decât, poate, cele șoptite tainic în muzica *Simfoniei în sol minor* de Mozart. Nici prefacerile și înfruntările din dezvoltarea formei de sonată nu mai amintesc de modelele existente, dezbaterile, dureroase sau eroice, aflându-și împăcarea de data aceasta înainte de sfârșitul ei, și anticipând rolul dialectic pe care îl are repriza. Climatul de liniște, readus în această ultimă secțiune a formei, pare a se cufunda în gânduri nostalgice *(Coda)* și a se risipi pe sonoritatea amplă a coloanelor acordice finale. O pauză gravă desparte apoi cele două acte ale acestei capodopere solitare a creației lui Schubert și a întregii epoci romantice.

Partea a doua, din nou un *Andante*[1] *(Andante con moto),* apare ca un tablou al păcii lăuntrice. Muzica ei se înalță într-o viziune arhitecturală ce urmează calea învățată de la clasici (formă de sonată), dar pornește și se menține pe o înălțime ce aparține unei lumi interioare proprii, limpezi, olimpiane. O lume în care amintirea iubirii neîmpărtășite și a atâtor visuri nerealizate nu mai are loc, o lume a înțelepciunii și a luminii pe care a cucerit-o și Oedip în mitul vechilor greci. Ideea împlinirii sufletești este concentrată în prima linie melodică intonată de viori, dar coloritul ei de coral înălțător este anticipat și urmărit de cursul descendent invariabil realizat în *pizzicato* de contrabași, asemenea unui „memento" asupra contrastului existent între ideal și real. Cu marea frumusețe a cântului purtat de clarinet (tema a doua) pe o linie melodică ce va parcurge, în compania corzilor, un curs modulatoriu de o cutezanță impresionantă, Schubert pare a fi răspuns întrebării puse în motto-ul simfonic (tema introductivă a primei părți), ca și descumpănirilor de el trăite. Un răspuns pe care Beethoven l-a dat neîncetat în creația sa și l-a întărit prin cuvinte (cuvintele lui Schiller) în ultima sa simfonie. Dar câtă deosebire există între afirmativul eroic beethovenian și cel dezvăluit de muzica lui Schubert, deși aceste două creații au fost compuse în jurul aceluiași an și în aceeași ambianță vieneză. Ro-

1 Din rândul mișcărilor lente, Schubert a avut predilecție pentru mișcarea *Andante* (mișcarea *Adagio* și a sateliților ei apărând foarte rar în creația sa).

Scanned with OKEN Scanner

mantismul lui Schubert este cu totul nou. Dezvăluirea trăsăturilor lui apare firesc, fără nici unul din semnele unor căutări de efect înnoitor. Dimpotrivă. Analiza celor două părți componente ale creației relevă atenția compozitorului mereu încordată în a se menține pe limpezimea gândirii clasice. În primul rând în ceea ce privește construcția muzicii. În fiecare din cele două acte simfonice subiectul este precedat de un motto introductiv și apoi împlinit curgător de substanța temei secundare. În ambele cazuri frumusețea melodică a temelor secundare este culminantă, reflectând marea puritate a unui univers sufletesc; în ambele cazuri limpezimile apar frânte de intervenția brutală a unui *fortissimo* ce declanșează dramatismul existent în trăirea reală. Confruntările dintre idei, prefacerile lor, conduc de fiecare dată la împlinirea clasică, împlinire ce apare atât de convingătoare în cea de a doua parte a creației, încât zădărnicește încercările compozitorului de a clădi mai departe. Construcția se înălțase pe nesimțite impunător, orice adaos, orice ornamentare a realizării ei părând a-i fi umbrit splendoarea. Menținut în idealul arhitectural clasic (restrâns la două blocuri sonore), dar cântându-și dorurile, împlinite sau nu, cu acea sinceritate pe care a aflat-o și admirat-o în poezia timpului, Schubert a cucerit pe nesimțite autenticitate creatoare și în realizările sale orchestrale. Modalitățile sale de exprimare și-au făcut loc pe încetul, simfonie de simfonie, marcând în această ultimă creație o originalitate necăutată, ivită firesc la hotarele ce se conturau din ce în ce mai cutezător între două perioade din istoria compoziției muzicale.

Dar *Simfonia în si minor* nu a fost ultimul cuvânt pe care compozitorul l-a spus în evoluția genului. Cu următoarea creație, *Marea simfonie în do major,* el va inaugura un model nou, cel al simfoniei monumentale și aceasta pe o concepție cu totul independentă față de ceea ce impusese muzica *Simfoniei a IX-a* de Beethoven, ca substanță și dăltuire muzicală.

Există încă păreri după care Schubert ar mai fi compus o simfonie între aceste două ultime capodopere ale sale și ale începuturilor romantismului muzical. Argumentele lor se bazează în primul rând pe comanda pe care asociația „Prietenii muzicii" din Gmunden-Gastein a făcut-o compozitorului în anul 1825, dar nici o urmă a realizării unei simfonii prin care el să fi răspuns acestei solicitări nu s-a găsit până acum. În speranța apariției unui material care să-i ateste existența, cercetătorii i-au dat denumirea de *Simfonia de la Gmunden-Gastein* și locul al nouălea în șirul simfoniilor schubertiene. Dar o dată cu trecerea timpului s-a stins și speranța găsirii acestei partituri, pierdută fără urmă, și *Marea simfonie în do major,* care a purtat timp de mai bine de un secol numărul zece, începe să fie considerată și notată drept a noua și ultima simfonie din rândul celor compuse de Schubert. Urmărind desfășurarea acestei creații monumentale se vor revela

Scanned with OKEN Scanner

cu claritate trăsăturile ce mențin compozitorul în lumina echilibrului arhitectural clasic, paralel cu cele ce deschid orizonturi largi viziunii romantice.

Tonalitatea *do major* pare a declara intenția unui colorit de mare și constantă luminozitate pentru acest manifest simfonic final schubertian. O introducere lentă (*Andante*) deschide muzica lui, procedeu clasic (și preclasic) pe care Schubert îl preia și îl întregește. Părăsind rolul de preludiere și tonul generalizator caracteristic de obicei unei secțiuni introductive, compozitorul imaginează o arcuire muzicală de mare anvergură și de mare măiestrie în ceea ce privește instrumentația (care pornește pe coloritul silvestru imprimat de corni, cuprinde apoi diferite compartimente ale orchestrei, le îmbină, le divizează, le adună, realizând astfel nuanțe variaționale, pentru a sfârși pe aceleași chemări ale cornilor). Cu această încărcătură emoțională cucerită, substanța muzicii introductive se revarsă în dinamismul primei părți (*Allegro ma non troppo*), se implică în articulația directă dintre secțiunile formei de sonată, în prefacerile ce au loc în travaliul ei dezvoltător (unisonul trombonilor), pentru a răsuna și în concluzia apoteotică a acestei construcții monumentale *(Coda).* Se poate deduce cu claritate rolul activ pe care îl are muzica prologului lent, ca substanță-izvor și substanță-cadru, în dramaturgia primului act al creației. O dramaturgie în care mai intervine un element de cutezanță romantică, cel al încorporării dansului în secțiunea expozitivă a formei (ca temă a doua, opusă subiectului principal). Dansul, prezent în structura suitei preclasice, prezent de curând și în genialul final al *Simfoniei a șaptea* de Beethoven, cucerește rol principal și în logica formei de sonată, reflectând una dintre marile „bucurii lumești". Legătura cu viața, cu fericirile și nefericirile ei, a fost tematica pe care Schubert a cântat-o în sutele de lieduri pe care le-a compus și pe care a încercat să o reflecte și în organizarea construcției muzicale din prima parte a ultimei sale simfonii.

Din lumea liedului străbate și muzica părții lente (*Andante con moto*), un cânt orchestral de mari proporții, pornit tainic de oboi, în timp ce muzica din *Scherzo* (*Allegro vivace*) pare a se fi desprins din nou din lumea dansului, mai întâi timid (tema a doua) și apoi cutezător (*Trio*), în ritm de „ländler" austriac.

Finalul, în aceeași mișcare *Allegro vivace,* este un torent muzical năvalnic, abia zăgăzuit în arhitectura formei de sonată ce se desfășoară de data aceasta pe dimensiuni neobișnuit de ample. O cantabilitate de rară inspirație conduce expresivitatea discursului muzical, într-o culminație dinamică ce pare a fi fost închinată frumuseților vieții. Planurile imaginilor muzicale – aparent liber curgătoare – se sprijină atent pe logica construcției clasice, ca și pe viziunea unitară mereu trează a întregului. Cele patru acte ale acestui ultim document simfonic schubertian, cu „lungimile lui cerești"

Scanned with OKEN Scanner

cum le va prezenta în curând Schumann, rămân expresia unui creator romantic ce și-a depășit epoca, ca manifest testamentar artistic ce îndeamnă la prețuirea vieții. Este ultimul cuvânt al unui muzician ce a trăit sărac și necunoscut, dar mereu aplaudat de un grup statornic de prieteni — studenți, poeți, pictori, cântăreți, tineret vienez unit prin convingeri etice în vestitele lor „schubertiade". Ecouri ale gândirii lui vor răzbate peste decenii în creația unor conaționali austrieci (Bruckner) sau germani (Brahms), ca și în cea a unor reprezentanți de școli naționale (Dvorjak) care vor ridica dansul la rang de subiect în realizările lor camerale sau simfonice, pentru a nu mai sublinia semnificația liedului ce se va insinua în dramaturgia gândirii muzicale romantice, unul din marile exemple fiind muzica închinată luceafărului de pe cer de către Wagner în opera sa *Tannhäuser.*

Ca și în cazul ultimelor simfonii compuse de Schubert (a șaptea și a opta —„neterminata") partitura *Marei simfonii în do major* va aștepta și ea multă vreme pentru a fi cunoscută. Cel ce a descoperit-o a fost Robert Schumann. Evenimentul s-a petrecut în toamna anului 1838 — deci după trecerea a zece ani de la moartea compozitorului (an în care el compusese această monumentală lucrare) —, când Schumann a făcut un popas la Viena. După ce s-a înclinat în fața mormintelor lui Beethoven și Schubert — pe atunci alăturate în cimitirul „Währing" — el l-a vizitat pe Ferdinand Schubert (fratele compozitorului). Din acest amănunt biografic se poate deduce faptul că faima talentului lui Schubert trecuse granițele Imperiului habsburgic și că Schumann îi căuta urmele. „Printr-un maldăr de manuscrise de o bogăție rară", va scrie el, „se afla și partitura *Marei simfonii în do major.* (...) M-am înțeles cu Ferdinand să o trimit la Leipzig, la direcția concertelor «Gewandhaus» mai bine zis chiar direct artistului care conduce destinele lor". Sub bagheta acestui artist (care era Felix Mendelssohn-Bartholdy) muzica ultimei simfonii de Schubert a răsunat pentru prima oară la 23 martie 1839 „în mijlocul unui entuziasm aproape unanim", după cum va relata tot Schumann în articolul său *Die C-Dur Synfonie von Franz Schubert.*

După aceste două mari evenimente din istoria manifestărilor muzicale postume vieții lui Schubert (prima audiție a *Marii simfonii în do major* din martie 1839 și cea a *Simfoniei în si minor* din decembrie 1865), cercetătorii au continuat să spere în noi descoperiri revelatoare ale artei unui muzician prea rar aplaudat în sălile de concert în timpul vieții sale. În prima jumătate a secolului XX muzicologul austriac Otto Erich Deutsch (stabilit în Anglia, o dată cu declanșarea celui de al doilea război mondial), autor a numeroase studii asupra creației lui Schubert (publicate între anii 1846-1857), semnalează existența unui fragment de *Simfonie în re major*

Scanned with OKEN Scanner

(datând din anul 1812), iar muzicologul englez Maurice Brown anunță în 1950 descoperirea unor schițe pentru o altă *Simfonie în re major* (datând din 1818). Rămase în proiect de creație, aceste urme ale intențiilor de noi realizări în domeniul simfonic se înscriu în rândul celor marcate de influența modelelor clasice, de care începe să se desprindă *Simfonia în do minor* (a patra, „Tragica"). După perioada de tranziție către autenticitatea creatoare – din care se detașează muzica *Simfoniei în mi major* (a șaptea) – ultimele două creații simfonice schubertiene se numără printre realizările ce au condus la trăsăturile noi ale simfonismului romantic. Despărțite în timp și diferite ca substanță emoțională, aceste două ultime simfonii schubertiene ilustrează măsura cea mai mare a talentului și a măiestriei cucerite de creatorul lor, o dată cu marea sa sinceritate artistică. Totul este exprimat limpede, simplu, direct, emoționant. Cufundat în interior (în *Simfonia în si minor*) sau dezlănțuit într-o efervescență dinamică inepuizabilă (*Simfonia în do major*), Schubert spune ultimul său cuvânt în acest domeniu complex al literaturii muzicale cu o forță expresivă specifică, neconfundabilă. Limbajul care-i poartă gândirea – cu bogăția lui melodică și cutezanța înlănțuirilor armonice, cu marea pregnanță a instrumentației și limpezimea construcției arhitecturale – devine independent, manifestându-se într-un lanț de imagini muzicale ce se desfășoară pe un genial joc de clarobscur al semnificațiilor ce le poartă. Se conturează astfel înfiriparea unui nou testament muzical ce concentrează idealul clasic într-o viziune sprijinită pe poezia, cântul și dansul prezentului romantic, sevă ce aduce prospețime unei arte ce se va impune, la rândul ei, ca model în istoria compoziției.

MUZICA DE SCENĂ

„Franz Schubert, elev al domnului Salieri, primul director al muzicii de la Curtea din Viena" semna compozitorul-adolescent prima sa încercare de a crea pentru scenă, puțină vreme după ce părăsise învățătura de la Konvict-ul vienez. Curajul de a se aventura în meandrele unei asemenea compoziții i-l dăduse speranța într-un succes imediat (așa cum asigura legătura cu numele lui Salieri și marea popularitate a genurilor destinate scenei), succes care să-i poată justifica refuzul de a primi postul de învățător ce-l aștepta la școala condusă de tatăl său. *Des Teufels Lustschloss* (Veselul castel al diavolului) era titlul lucrării compusă pe libretul baronului August von Kotzbue, autor al unor comedii dezaprobate de gustul aristocratic, dar

Scanned with OKEN Scanner

aplaudate de publicul Vienei. Era în spiritul unei feerii muzicale (așa cum apare în subtitlul de pe prima pagină a manuscrisului). Lipsa de experiență, stângăciile din concepția dramaturgică și din limbajul specific unei comedii muzicale în care geniul lui Mozart lăsase de curând la Viena modele nepieritoare, au spulberat speranțele compozitorului așa cum se va întâmpla și cu următoarele patru *Singspiel*-uri pe care le va scrie unul după altul (și cu aceeași veleitate) de-a lungul anului următor (1815): *Der vierjährige Posten* (Santinela timp de patru ani) pe libret de Theodor Körner, *Fernando* (libret de Albert Stadler), *Claudine von Villa Bella* (Goethe) și *Die Freunde von Salamanka* (Prietenii din Salamanka – după textul lui Mayrhofer). Fie că apelează la o realizare semnată de un nume ilustru (Goethe), fie că încearcă să compună muzică pentru un subiect ce amintește de *Fidelio* al marelui Beethoven (*Fernando*), Schubert nu reușește să se adapteze cerințelor unor genuri dedicate scenei. Mai promițătoare părea a fi fost prima din șirul celor patru creații ale anului 1815 (pe un libret în versuri de la prima la ultima pagină a partiturii, a cărei acțiune se petrecea în imediata apropiere a frontierei franco-germane) și mai ales ultima, așa cum rămâne mărturie muzica serenadelor, a unor momente orchestrale sau a câtorva ansambluri de soliști din desfășurarea celor două acte ale libretului lui Mayrhofer). Nici cu opera *Die Bürgschaft* (Zălogul) pe care Schubert se încumetă să o compună în anul următor (1816), nu reușește să-și impună numele. Efecte exterioare, urmărind aventurile unor personaje din antichitate (eroul acțiunii, ce atentează la viața unui tiran și prietenul său, lăsat zălog) abundă și eclipsează câteva pagini lirice ale partiturii rămasă neterminată. Fragmentar s-a transmis și o altă încercare în genul operei (*Adraste* – pe text de Mayrhofer), ceea ce ar putea fi interpretat ca o descurajare a compozitorului, sentiment confirmat și de renunțarea sa de a mai crea pentru scenă în anii următori. Două încercări vor mai apare în genul feeriei lirice. Prima, *Die Zwillingsbrüder* (Frații gemeni – 1819), al cărei succes, relativ și acesta, de la reprezentația dată la „Teatrul de la poarta Carinthiei" (14 iunie 1820) s-a datorat în mare parte afișului care anunța că este vorba de „o farsă acompaniată de muzică". Cea de a doua, *Die Zauberharfe* (Harpa fermecată), era de data aceasta un răspuns la o comandă făcută de Teatrul regal și imperial, a cărei primă reprezentație urma să fie în beneficiul unor colaboratori ocazionali, lipsiți de mijloace sigure de existență. Nici muzica acestui basm muzical nu a avut răsunetul scontat, singura pagină care s-a transmis din partitura ei fiind doar uvertura. Demn de semnalat este, însă, faptul că această uvertură nu s-a transmis cu numele feeriei pentru care a fost compusă, ea figurând ca *Uvertura la Rosamunda* deși nu are nici o legătură cu muzica de scenă pe care Schubert o va compune mai târziu pe

Scanned with OKEN Scanner

subiectul Rosamundei. Astăzi se știe că este vorba de uvertura la opera *Alfonso și Estrella,* creată de el în anul 1823 pe libretul lui Franz von Schober, o operă dominată de influența stilului „operei seria" italiene. Arii, duete, ansambluri, coruri, finaluri de acte grandioase, toate numerele ce se succed într-un asemenea tip de operă contribuie cu patos romantic la dezvăluirea aventurilor trăite de cele două personaje anunțate în titlul lucrării (Alfonso – fiu de rege; Estrella – fiica unui tiran), din derularea cărora se detașează ca frumusețe o pagină pentru orchestră cu solo de harpă (de la începutul actului al doilea). Nici această încercare de a se încadra în modernitate și a-și impune numele în genul cel mai aplaudat de public nu a fost o reușită. Nici revenirea compozitorului la tradiționalul „Singspiel", scriind muzică pentru libretul intitulat *Die Verschworenen* (Conjurații) de I.F. Castelli, un cunoscut scriitor, prieten al lui Beethoven, nu i-a adus succesul mult sperat. Cât despre opera *Fierrabras,* pe libret de J. Kupelwieser (1823), aceasta apare ca ultimă tentativă a compozitorului de a mai crea în genul în care talentul lui Rossini triumfa în acea vreme la Viena. *Fierrabras,* compusă tot în anul 1823, pe un libret scris de prietenul său Josef Kupelwieser (secretar al „Teatrului de la poarta Carinthiei") – în care întreaga acțiune gravitează în jurul dragostei pe care eroul, fiul unui prinț maur, o poartă fiicei împăratului Carol cel Mare – este lucrarea ce apare ca ultima tentativă a compozitorului de a mai crea în genul în care talentul lui Rossini triumfa în acea vreme la Viena. Ceea ce se detașează din muzica acestei partituri este rolul corurilor, frumusețea lor mereu prezentă în derularea evenimentelor destul de convenționale din concepția libretului.

Anul 1823, anul în care Schubert creează sublimele lieduri din ciclul *Frumoasa morăriță,* este și cel care aduce renunțarea sa la încercarea de a mai compune opere. Survine, totuși, un răspuns pe care el îl va mai da prietenilor din anturajul său imediat – cel de a compune muzica de scenă pentru piesa *Rosamunda* ce urma să se reprezinte la Theater an der Wien în beneficiul unei artiste (Emilie Neumann). Dar din cele nouă „numere" compuse de el pentru acest spectacol cu scop de binefacere doar câteva reflectă scântei din marele său talent. Lăsând la o parte uvertura, care aparține în întregime operei *Alfonso și Estrella,* muzica de scenă compusă pentru această piesă scrisă de Helmina von Chesy, nu i-a purtat numele peste vreme. Un marș simfonic (ca intermezzo între primele două acte) pregătește atmosfera solemnă a acțiunii ce urmează, unitate pe care o vor realiza și paginile orchestrale dintre următoarele trei acte ale piesei. Momentele în care Rosamunda (prințesă din Cipru) își cântă gândurile, au dat prilejul compozitorului de lieduri să-și manifeste sensibilitatea, după cum și candoarea unor participări corale au dat acel specific farmec schubertian

Scanned with OKEN Scanner

desfășurării muzicale. Cu totul remarcabil, însă, rămâne celebrul *Andantino* din actul al patrulea pe a cărui temă își va sprijini compozitorul muzica părții lente din *Cvartetul pentru coarde în la minor* și va crea variațiile din sonata pentru pian intitulată *4 Impromptus* – sonată ce aparține ultimului an al vieții (fiind datată „decembrie 1827" pe manuscris). Cu toate aceste calități ale muzicii, Schubert nu a avut prilejul să asiste la reprezentația piesei pentru care a creat-o decât de două ori. Vor trece patru decenii până când ea va mai răsuna într-o sală de teatru (din Anglia), datorită unor admiratori ai artei sale (George Grove și Arthur Sullivan).

Cu această trecere în revistă a compozițiilor pentru scenă, se poate trage concluzia că multe dintre paginile lor vocale sau orchestrale rămân reprezentative pentru talentul și măiestria cu care și-a transmis Schubert frământările în lieduri sau coruri, în creații camerale sau simfonice. Ceea ce i-a lipsit a fost experiența în dramaturgia scenică, carență care l-a făcut să nu surprindă lipsa de valoare a libretelor și să-și risipească forța creatoare cu încercări în acest domeniu timp de zece ani din tinerețea sa (între anii 1813-1823). Nici încercările de a se monta postum unele din cele mai bune dintre lucrările sale dependente de acțiunea scenică (cum au fost cele ale lui Liszt, de exemplu) nu au reușit să le impună în repertoriul teatrelor muzicale, din partiturile lor detașându-se doar câteva fragmente ce se mai cântă din când în când în sălile de concert.

CREAȚIA VOCAL-SIMFONICĂ

Spre deosebire de lucrările compuse de Schubert pentru scenă, cele vocal-simfonice dedicate cultului religios și-au impus de la început valoarea.

Corist de la vârsta de opt ani, mai întâi în formația bisericii parohiale a cartierului Lichtenthal (dirijată de cantorul Michael Holzer, cel care a fost și cel ce i-a îndrumat primii pași în compoziție), apoi în formația corală de la capela imperială ce cântă în biserica Augustinilor, Schubert a cunoscut în profunzime muzica de cult catolică și fără a fi fost un credincios fanatic, asemenea tatălui său, dar sincer în dorința de a se număra printre cei ce urmau învățătura lui Isus, el a compus numeroase lucrări liturgice.

Prima creație religioasă, închinată Madonei (*Salve Regina* – 1812) a fost urmată imediat de un *Kyrie în re minor* (prima parte a missei catolice) „pentru cor și orchestră mare", după cum specifica însuși compozitorul de cincisprezece ani pe prima pagină a manuscrisului. Păstrând forma tripartită

Scanned with OKEN Scanner

tradițională (*Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison*), cu secțiunea mediană în tonalitatea relativei majore, Schubert îmbogățește melodica și tratarea armonică din secțiunea finală, ceea ce rămâne o mărturie a unei timpurii îndrăzneli creatoare. Din anul următor (1813) datează alte trei încercări de a compune muzică pentru aceeași primă parte a missei (*Kyrie în si bemol major, în re minor* și *în fa major*), lucrări diferențiate prin componența ansamblului interpretativ (prima fiind concepută *a cappella*, a doua cu un rol coloristic deosebit dat instrumentelor de suflat, al treilea cu secțiunea finală în formă de fugă). Este perioada în care Schubert face unele experimente în legătură cu contribuția diferitelor timbruri emise de instrumentele de suflat, așa cum atestă și alte lucrări ale sale din anul 1813 (de exempllu – *Menuet și Final pentru opt instrumente de suflat* sau *Muzica funebră în mi bemol minor* pentru perechi de clarinețti, fagoți, contrafagoți, corni, tromboni, lucrare compusă în memoria poetului Theodor Körner, mort în timpul luptelor contra trupelor franceze).

Anul 1814, din care datează o nouă pagină închinată Madonei (*Salve Regina, în si bemol major,* pentru tenor și orchestră de cameră), aduce surpriza unei compoziții complexe, cea a muzicii pentru o întreagă slujbă liturgică – *Missa în fa major,* lucrare unanim elogiată de ascultătorii primelor ei audiții (din 16 octombrie, la biserica din parohia Lichtenthal, și din 26 octombrie, la biserica Augustinilor). Ceea ce a surprins și a determinat discuții (nu numai în cercul credincioșilor dar și în cel al familiei lui Schubert) a fost omisiunea unui fragment din textul canonizat (anume, pe cel din *Credo* în care se declară credință în *unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam*[1]). Considerată inițial ca o omisiune nedeliberată, această îndrăzneală a compozitorului s-a dovedit a reprezenta latura unei sincerități romantice, deoarece textul citat anterior nu va figura în nici una din viitoarele sale misse.

Câteva trăsături care vor caracteriza în continuare creația sa religioasă, ca reflectare a spiritualității specific vieneze, în care elementele tradiției și ale „decorativului" se întrepătrundeau firesc, se impun în această primă Missă schubertiană cu claritate. S-ar mai putea semnala și o nuanță pur subiectivă în derularea muzicii ei, așa cum aceasta apare în lirismul momentelor încredințate de compozitor sopranei, având în vedere că solista corului bisericesc ce urma să-i interpreteze lucrarea era Therese Grob, cea pe care tânărul Schubert a iubit-o și cu care a sperat să se poată căsători.

În anul 1815, atât de bogat în miniaturi vocale profane (lieduri și coruri), Schubert continuă să compună pentru biserică lucrări ce-i re-

1 În una sfântă și apostolică biserică catolică.

Scanned with OKEN Scanner

prezintă măiestria: *Missa în sol major* pentru cor, orchestră de coarde și orgă (creată de-a lungul unei singure săptămâni, la începutul lunii martie), cântarea *Benedictus es, Domine* și ofertoriile *Tres sunt, Salve Regina,* cărora se adaugă un *Stabat mater* care, în versiunea revizuită din anul următor, va figura printre cele mai frumoase pagini religioase schubertiene.

O nouă missă, *Missa în do major,* pentru cor, soliști, orchestră de coarde (fără viole) și orgă, scrisă în vara anului 1816 în spiritul unei „misse brevis" a fost o nouă lucrare dedicată de Schubert primului său dascăl (Michael Holzer) și publicată de el un deceniu mai târziu, sub numărul de opus 48. Aceluiași maestru venerat și în același an a dedicat compozitorul și cântarea *Tantum ergo* (gândită pentru aceeași formație de interpreți). Un impunător *Magnificat* pentru soliști, cor și orchestră, un nou offertorium (*Totus in corde langueo*) și două *Salve Regina* (în *fa major* și în *si bemol major*) completează realizările religioase ale acestui an, cea în *fa major* detașându-se ca importanță prin faptul că este pe text în limba germană, versurile aparținând poetului Klopstock. Este poetul care-i inspirase lui Schubert și muzica imnului pentru cor mixt închinat la sărbătoarea Paștelui „celui ce a învins moartea", compoziție ce reflectă puritatea și profunzimea unei credințe detașată de dogme. Dar cea mai valoroasă dintre compozițiile religioase ale anului 1816 rămâne un *Stabat mater* pentru soliști, cor și orchestră (pe text german scris tot de poetul Klopstock), gen care permitea mai mare libertate de manifestare sentimentelor de tandrețe și venerație, ceea ce apare reflectat în vibrația subiectivă a unor pagini muzicale din cuprinsul acestei partituri.

În următorii cinci ani creațiile religioase apar din ce în ce mai rar în lista realizărilor lui Schubert. O *Messa funebra germana* pentru cor mixt și orchestră (1818), câteva lucrări de proporții reduse (imnuri ocazionale, un nou ofertoriu *Salve Regina* pentru soprano și instrumente de coarde — care va apare editat postum cu numărul de op. 153), cărora se poate adăuga și o încercare a compozitorului de a compune un oratoriu pe subiectul biblic Învierii lui Lazăr (*Lazarus* — 1819-1820). Ceea ce surprinde este faptul că Schubert nu a terminat acest oratoriu. Valoarea primei părți (care prezintă suferințele lui Lazăr înainte de moarte, deznădejdea celor două surori, Marta și Maria, și înțelepciunea fratelui lor Nathanael, cel care le aduce mesajul lui Isus), precum și frumusețea muzicii din partea următoare (în care corpul neînsuflețit al lui Lazăr este condus la mormânt) promiteau o realizare de importanță inestimabilă. Cele patru arii din prima parte survin firesc după momentele de recitative, reușind să dea coeziune dramaturgiei muzicale, ceea ce compozitorul nu reușise să obțină în nici una din operele sale, inspirate toate de librete neînchegate. O mențiune specială se datorează și

Scanned with OKEN Scanner

orchestrației a cărei concepție se poate număra printre îndrăznelile romantice ce preced modelele lăsate de Berlioz sau de tânărul Wagner. Schubert, cu sensibilitatea sa rară care a condus la îmbogățirea forței expresive a limbajului armonic, ca și a celui pianistic din creația de lieduri, reușește să realizeze efecte impresionante în paginile orchestrale ce învăluie simțămintele personajelor și mai ales ambianța în care ele se manifestă. Simplitatea și delicatețea cu care harpa evocă frumusețea paradisului ce așteaptă pe cei buni, liniștea naturii prin care trece convoiul funebru către mormânt (începutul părții a doua, rămasă în lucru), pastorala chemare a cornilor sau gingășia unor glasuri (instrumente de suflat plasate în culise) ating putere expresivă și plasticitate de o rară frumusețe. Din păcate Schubert nu a mai revenit la această compoziție și nici la genul oratoriului, ceea ce face ca întrebarea care se pune mereu în ultimul secol: „oare ce ar mai fi dăruit el muzicii dacă ar fi avut o viață mai lungă?" devine la fel de legitimă ca și în cazul lui Mozart sau al lui Pergolese.

În ceea ce privește *Missa în la bemol major* începută în toamna anului 1819, aceasta va fi întregită și terminată (cu titlul de *Missa solemnis)* mult mai târziu (în 1822) și va aștepta cincizeci de ani pentru a fi editată și cunoscută.

Un cuvânt în plus merită să fie spus în legătură cu istoricul *Missei funebre germane,* anterior menționată. Din corespondența purtată cu fratele său Ferdinand rezultă faptul că acesta ar fi dirijat lucrarea care, dat fiind coincidența inițialelor prenumelor lor, ar fi trecut drept o creație proprie, ceea ce el a făcut greșeala de a nu fi dezmințit. Scuzele lui, pe de-o parte, generozitatea compozitorului, pe de alta, dovedesc legătura și cinstea ce exista între cei doi frați, secret ce a permis celui mai vârstnic să publice lucrarea pe numele său în anul 1825. Un secol mai târziu cercetările și argumentele aduse de muzicologul german O.E. Deutsch au stabilit adevărata paternitate a lucrării, semnalând și faptul că în anul 1822 Schubert a început lucrul la o *Missă în la minor* pentru fratele său, pe care nu a reușit să o termine. La valoroasele informații date de muzicologul german se mai poate adăuga și cea în legătură cu meritul istoric pe care această *Missa funebră* îl are, anume cel de a fi precedat cu patru decenii și jumătate apariția unui *Requiem* pe text în limba germană – cel pe care Brahms îl va crea la moartea mamei sale și-l va dărui culturii germane și universale.

Nici perioada finală a vieții și creației lui Schubert nu mai este bogată în lucrări religioase. Un *Tantum ergo în do major* (pentru cor și orchestră) și altul în *re major* (pentru orchestră mare) se succed la începutul anului 1822; un nou imn de slavă închinat Fecioarei Maria (*Salve Regina* pentru patru voci bărbătești – doi tenori și doi basi) compus în 1824 și alte câteva

Scanned with OKEN Scanner

pagini de dimensiuni mici apar rar și ocazional, ultima dintre acestea fiind un Psalm pe text ebraic (pentru bariton-solo și cor mixt) scris pentru cantorul Salomon Sulzer în vara anului 1828, ultima vară trăită de compozitor. Dar în această ultimă vară a vieții el a compus și ceă mai reprezentativă creație religioasă a sa – *Missa în mi bemol major,* pentru cinci soliști, cor mixt pe opt voci și orchestră mare. Este o creație clădită pe principiile tradiției, ca fond și formă, dar care are vibrația lirică specifică unei credințe ce se sprijină pe iubire. Textul liturgic este de data aceasta încredințat mai mult exprimării corale, stil în care compozitorul face o demonstrație de măiestrie și de independență. Soliștii intervin din umbră, dând relief unor momente din desfășurarea ideilor și contribuind la pătrunderea în sensurile lor. Substanța melodică, simplă și suavă, ca de fiecare dată în graiul acestui muzician ales, este dinamizată de secțiunea modulatorie a armoniei ce urmărește conținutul emoțional al fiecărei părți componente, cea mediană (*Credo*) oferindu-i o mare varietate, cu deosebire în momentul de declarație a credinței în Isus, ca trimis al lui Dumnezeu. Schubert excelează, de asemenea, în realizarea contrastelor emoționale, ca și în conducerea unor gradații expresive, din rândul cărora cea finală (din *Agnus Dei*) pare a fi reflectat esența gândirii sale filozofice, dat fiind că din tema ei principală se va desprinde ideea muzicală din liedul *Der Doppelgänger* (Umbra sau Alter ego) pe care-l va compune o lună mai târziu. Desigur că există o evidentă trăsătură de unire între concepția și stilul acestei ultime misse schubertiene și creațiile ce o încadrează, cum sunt, de exemplu, *Marea Simfonie* și *Cvintetul pentru instrumente de coarde,* amândouă în *do major,* amândouă cu o mare încărcătură romantică. În ceea ce privește „romantismul" ce învăluie muzica *Missei în mi bemol major,* acesta este cu totul specific credinței muzicianului născut și crescut la Viena, în ambianța unui catolicism de tradiție austriacă, în care „subiectivul" și „decorativul" se insinuează cu discreție și dau o anumită culoare locală muzicii de cult.

*
* *

Neremarcată în timpul vieții, creația lui Schubert nu a întârziat să-și impună valoarea și rolul pe care l-a avut în evoluția compoziției muzicale. Ea deschide istoria liedului modern, a miniaturii pentru pian, a simfoniei lirice romantice, așa cum s-a urmărit în expunerea realizărilor (pe genuri). Fără a putea fi integrat în limitele unei definiri sau ale unei anumite perioade de afirmare artistică, Schubert apare în același timp ca un continuator al iluștrilor clasici vienezi și ca artist ce reprezintă generația căreia el îi

Scanned with OKEN Scanner

aparține. Cântător al naturii, al sentimentelor simple, în a căror vibrație voioșia se împletește cu dezamăgirea și uneori cu triști mistuitoare, Schubert pare a fi făcut în fiecare pagină scrisă o mărturisire a visurilor sale și a neîmplinirilor lor. Un lirism de o unică gingășie străbate în toate aceste confesiuni muzicale. Cantabilitatea și forța expresivității, realizată prin jocul de lumini și umbre al unei gândiri armonice ce a îmbogățit vocabularul creatorilor ce i-au urmat, au dat de la început trăsături de originalitate artei sale, acea artă a miniaturii vocale care nu a fost părăsită până în ultima clipă a vieții, dar a unui creator ce a aspirat și către cucerirea formelor monumentale (ale operei și ale simfoniei). Este drept că strădaniile sale nu au învins decât pe plan cameral și simfonic, dar nu poate fi trecut cu vederea faptul că ultimele lucrări din aceste domenii s-au impus ca modele de neprețuită valoare în istoria simfonismului romantic. De la Schumann la Brahms (amândoi mari admiratori ai lui Schubert, ultimul fiind și un prețios colaborator al editării operei sale complete) și apoi mai departe la Bruckner și Mahler, vor transpare mereu raze ale lirismului care a dat prospețime simfonismului schubertian.

„Un tezaur de mare preț a fost înmormântat aici" sunt cuvintele ce pot fi citite pe mormântul lui Schubert din cimitirul central vienez. Și dacă acest epitaf care aparține poetului Grillparzer, unul dintre prietenii compozitorului, ceea ce înseamnă că exprimă admirația cercului restrâns de intelectuali și artiști ce i-au prețuit arta, nu va trece multă vreme și asemenea elogii vor fi rostite cu pietate și de compozitori iluștri ai viitorului. Schumann va denumi „lungimi cerești" valurile de lirism ce se revarsă în muzica *Marei simfonii în do major,* metaforă căreia Stravinski, compozitorul „cameleon" al secolului al XX-lea, îi va da celebra replică: „Să nu-mi vorbiți de asemenea lungimi, când eu mă aflu în Paradis". George Enescu, compozitorul român și cel mai profund „poet și gânditor al viorii" (cum îl prezintă în titlul și în cuprinsul cărții sale violonistul și profesorul George Manoliu[1]) citează în amintirile sale redactate de Bernard Gavoty[2] pe „fermecătorul și duiosul Schubert" al cărui spirit „plutește pretutindeni peste ulițele și grădinile Vienei..." și transcrie pentru orchestră de coarde partea lentă a *Trio*-ului său nr. 2 (*Andante con moto)* – pagină de o rară frumusețe, aleasă pentru a fi cântată la una din ultimele solemnități grandioase ce au avut loc în România înainte de primul război mondial (înmormântarea Reginei Maria). Despre urma lăsată de trecerea prin viață a acestui fiu al Vienei și al secolului romantic scrie și un alt nemuritor (Axel Munthe) la sfârșitul cărții sale (*The*

1 George Manoliu, *George Enescu, poet și gânditor al viorii,* Ed. Muzicală, București, 1986.
2 Bernard Gavoty, *Amintirile lui George Enescu,* Ed. Muzicală, București, 1982.

Scanned with OKEN Scanner

Story of San Michele[1]): „Am de gând să-i cânt un umil cântec dragului meu Schubert, cel mai mare cântăreț al tuturor timpurilor, drept mulțumire pentru tot ceea ce-i datorez. Căci îi datorez totul. Chiar în nesfârșitele săptămâni când zăceam în beznă, aproape fără nădejde că voi mai ieși dintr-însa, obișnuiam să fredonez pentru mine însumi, unul după altul, cântecele lui, ca școlarul care trece prin pădurea întunecoasă fluierând pentru a se amăgi că nu i-e frică. Schubert avea nouăsprezece ani când a compus muzica pentru *Erlkönig* a lui Goethe și i-a trimis-o cu o modestă dedicație. Nu voi ierta niciodată celui mai mare poet al timpurilor moderne că n-a răspuns un cuvânt de mulțumire celui ce i-a făcut nemuritoare poezia, același Goethe care a avut timp să compună scrisori de mulțumire lui Zelter, pentru o muzică mediocră. Goethe n-avea deloc gust muzical, după cum n-avea nici pentru artele plastice. A trăit un an întreg în Italia fără să priceapă nimic din arta gotică... Schubert n-a văzut niciodată marea — și totuși nici un compozitor, nici un pictor, nici un poet în afara lui Homer nu ne-a făcut să simțim mai bine ca el liniștita-i splendoare, misterul și mâniile ei năprasnice. N-a văzut niciodată Nilul și totuși primele măsuri din minunatul lui *Memnon* ar fi putut răsuna în templul de la Luxor. Nu cunoștea arta și literatura elenă decât din cele ce-i putea spune prietenul său Mayrhofer — și totuși *Die Götter Griechenlands, Prometeu, Ganymede, Fragment aus Aeschylus* sunt capodopere din vremurile de aur ale Eladei. N-a fost niciodată iubit de o femeie și cu toate acestea nu ne-a fost dat să auzim strigăt de pasiune mai zguduitor ca cel din *Gretchen am Spinnrade,* resemnare mai sfâșietoare ca în *Mignon,* mai dulce cântec de iubire ca *Ständchen.* A murit la treizeci și unu de ani, sărac lipit cum trăise. Cel care a scris *An die Musik* n-avea măcar un pian al lui..." amintește Axel Munthe, uitând sau poate neștiind că Schubert compusese și liedul *An mein Klavier,* fără să fi avut vreodată parte de asemenea bogăție.

1 Axel Munthe, *Cartea de la San Michele,* Editura Dacia, Cluj, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL II

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1809—1847)

Hamburg, care a dat o primă rază de strălucire culturii muzicale germane (ca leagăn al operei naționale), este orașul în care a început și viața a doi mari muzicieni ai epocii romantice, Felix Mendelssohn-Bartholdy și Johannes Brahms. Primul s-a născut în anul 1809, anticipând cu un an ivirea celebrei generații a anului 1810, cea care va da culturii universale pe Schumann și pe Chopin. Ca și aceștia, Mendelssohn-Bartholdy va avea o viață mult prea scurtă (1809—1847), dar spre deosebire de colegii săi de generație și de majoritatea muzicienilor din trecut sau viitor, viața lui va fi îmbelșugată și luminată de izbânzi de la început.

Era cel de al doilea copil al unei familii de intelectuali înstăriți de origine ebraică, dar convertită între timp la lutheranism, ceea ce a determinat adăugarea de Bartholdy la vechiul nume de familie. Un nume ce devenise cunoscut și stimat datorită celebrității pe care o cucerise Moses Mendelssohn (bunicul compozitorului), filosof cu un cuvânt de răsunet în Germania secolului al XVIII-lea, un „Platon modern", cum era supranumit de contemporani. Dar în balanța Hamburgului, cel mai prosper port al nordului european, cântărea foarte mult și importanța economică a unei familii, iar tatăl compozitorului (Abraham Mendelssohn) a fost un bancher înstărit care a avut posibilitatea să dea o educație princiară celor patru copii pe care i-a avut (Fanny, Felix, Rebecca, Paul) din rândul cărora cel mai înzestrat a fost, fără îndoială, Felix. Și nu numai la învățătură, de la limba greacă la „științele exacte", dar și la desen (talent ce-i va oferi ore de sublim răgaz și de satisfacții de-a lungul întregii vieți) și mai ales la muzică, artă care-i va aduce o categorică celebritate din fragedă tinerețe. O celebritate care va face pe tatăl-Abraham să rostească o frază mult citată în epocă: „Înainte am fost fiul tatălui meu; acum am devenit tatăl fiului meu..."

Din anul 1813 datează instalarea familiei la Berlin, oraș ce împarte cu nordicul Hamburg onoarea de a fi fost leagănul copilăriei viitorului compozitor. Mama copiilor va fi prima lor profesoară (de cânt, de pian), toți

Scanned with OKEN Scanner

moștenindu-i sensibilitatea și dragostea pentru muzică (Fanny cucerind reputația de excelentă pianistă, Rebecca – de bună cântăreață, Paul – de celist). În ceea ce-l privește pe Felix, acesta a fost cel ce a dovedit cea mai mare receptivitate la frumusețile muzicii și a fost trimis la șapte ani (împreună cu sora sa mai mare) să studieze pianul cu cunoscuta profesoară Marie Bigot, pianistă despre care Beethoven și-a amintit deseori cu sinceră admirație. Revenit la Berlin, el va lua lecții de compoziție cu Carl Friedrich Zelter (1758–1832), dirijor și compozitor cu nume înscris în istoria muzicii germane datorită creației sale de lieduri ce a precedat pe cea a lui Schubert. El a fost cel ce i-a transmis interesul pentru muzica preclasică și clasică, dar mai mare influență asupra copilului și adolescentului-elev au avut lecțiile de interpretare (vioară) pe care le va lua cu Eduard Rietz (1802–1832) (elev al lui Zelter) cel ce va fi în curând un constant propagator al creației sale și care va realiza și prima ei editare completă. Din această perioadă de învățătură datează și cele dintâi compoziții, ca și prima apariție în public a copilului de nouă ani, cèea ce a însemnat un examen hotărâtor pentru primirea sa la Singakademie. La unsprezece ani va fi pianist de concert și autor a numeroase lucrări, printre care se face remarcată atât prezența unor pagini grave (ca *Preludiul în re minor* pentru orgă) sau camerale (*Trio-ul cu pian în do minor*), cât și comice (*Singspiel*-uri).

Câteva evenimente au marcat anul 1822 din biografia timpurie a compozitorului: în primul rând călătoria cu profesorul Zelter la Weimar, pentru a fi prezentat lui Goethe, apoi călătoria lungă făcută împreună cu familia sa în Elveția. Emoțiile și impresiile trăite – cele mai multe desprinse din „jurnalul de călătorie" al surorii sale mai mari – au însemnat noi impulsuri pentru creație, una din mărturii rămânând citarea unui cântec popular elvețian în muzica celei de a unsprezecea simfonii (din douăsprezece compuse în copilărie, toate pentru orchestră de coarde).

Urmărindu-i șirul compozițiilor realizate în perioada cuprinsă între 1822–1824, surprinde în primul rând genurile ce au dominat îndreptarea sa, ca și amploarea lor: o *Passacaglia pentru orgă în do minor,* un *Concert pentru pian și orchestră de coarde în la minor,* două *Concerte pentru două piane și orchestră* (în *mi major* și în *la bemol major*), două *Concerte pentru vioară și orchestră de coarde* (amândouă în *re minor*), un *Cvartet de coarde în mi bemol major,* toate lucrări „de școală" care nu figurează, ca și cele douăsprezece simfonii anterior amintite, în lista de opusuri. Spre deosebire de acestea, *Cvartetele cu pian în do minor* (1822), în *fa minor* (1823) și în *si minor* (1824) vor deschide șirul lucrărilor pe care autorul le recunoaște ca reprezentative, conferindu-le numerele de op. 1, 2 și 3. „Acest Felix Mendelssohn este deja un artist matur la cincisprezece ani ai săi", a declarat

Scanned with OKEN Scanner

moștenindu-i sensibilitatea și dragostea pentru muzică (Fanny cucerind reputația de excelentă pianistă, Rebecca – de bună cântăreață, Paul – de celist). În ceea ce-l privește pe Felix, acesta a fost cel ce a dovedit cea mai mare receptivitate la frumusețile muzicii și a fost trimis la șapte ani (împreună cu sora sa mai mare) să studieze pianul cu cunoscuta profesoară Marie Bigot, pianistă despre care Beethoven și-a amintit deseori cu sinceră admirație. Revenit la Berlin, el va lua lecții de compoziție cu Carl Friedrich Zelter (1758–1832), dirijor și compozitor cu nume înscris în istoria muzicii germane datorită creației sale de lieduri ce a precedat pe cea a lui Schubert. El a fost cel ce i-a transmis interesul pentru muzica preclasică și clasică, dar mai mare influență asupra copilului și adolescentului-elev au avut lecțiile de interpretare (vioară) pe care le va lua cu Eduard Rietz (1802–1832) (elev al lui Zelter) cel ce va fi în curând un constant propagator al creației sale și care va realiza și prima ei editare completă. Din această perioadă de învățătură datează și cele dintâi compoziții, ca și prima apariție în public a copilului de nouă ani, ceea ce a însemnat un examen hotărâtor pentru primirea sa la Singakademie. La unsprezece ani va fi pianist de concert și autor a numeroase lucrări, printre care se face remarcată atât prezența unor pagini grave (ca *Preludiul în re minor* pentru orgă) sau camerale (*Trio-ul cu pian în do minor*), cât și comice (*Singspiel*-uri).

Câteva evenimente au marcat anul 1822 din biografia timpurie a compozitorului: în primul rând călătoria cu profesorul Zelter la Weimar, pentru a fi prezentat lui Goethe, apoi călătoria lungă făcută împreună cu familia sa în Elveția. Emoțiile și impresiile trăite – cele mai multe desprinse din „jurnalul de călătorie" al surorii sale mai mari – au însemnat noi impulsuri pentru creație, una din mărturii rămânând citarea unui cântec popular elvețian în muzica celei de a unsprezecea simfonii (din douăsprezece compuse în copilărie, toate pentru orchestră de coarde).

Urmărindu-i șirul compozițiilor realizate în perioada cuprinsă între 1822–1824, surprinde în primul rând genurile ce au dominat îndreptarea sa, ca și amploarea lor: o *Passacaglia pentru orgă în do minor,* un *Concert pentru pian și orchestră de coarde în la minor,* două *Concerte pentru două piane și orchestră* (în *mi major* și în *la bemol major*), două *Concerte pentru vioară și orchestră de coarde* (amândouă în *re minor*), un *Cvartet de coarde în mi bemol major,* toate lucrări „de școală" care nu figurează, ca și cele douăsprezece simfonii anterior amintite, în lista de opusuri. Spre deosebire de acestea, *Cvartetele cu pian în do minor* (1822), în *fa minor* (1823) și în *si minor* (1824) vor deschide șirul lucrărilor pe care autorul le recunoaște ca reprezentative, conferindu-le numerele de op. 1, 2 și 3. „Acest Felix Mendelssohn este deja un artist matur la cincisprezece ani ai săi", a declarat

Scanned with OKEN Scanner

Ignaz Moscheles după ce l-a ascultat cântând la pian sau la orgă din compozițiile proprii în cadrul concertelor duminicale (Sonntagsmusik) din Berlin. Iar când tatăl său îl va lua cu el la Paris într-una din călătoriile sale de afaceri pentru a-l prezenta lui Luigi Cherubini, acest idol al melomanilor din metropola franceză rămâne surprins de cunoștințele și talentul micului muzician, după ce-l ascultă cântând (în compania unor interpreți parizieni) partida pianului din *Cvartetul în si minor* de curând compus de el.

Cariera lui se va deschide larg, iar concertele pe care le va susține în noua locuință a familiei (un somptuos palat înconjurat de grădini în Leipzigerstrasse nr. 3 din Berlin) vor atrage numeroși melomani din elita intelectuală a orașului. Întreaga ambianță în care au evoluat realizările sale interpretative și creatoare amintesc de cea în care a avut norocul să crească și să se afirme talentul lui Gesualdo da Venosa în cea de a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Dar spre deosebire de uluitoarele îndrăzneli ale acelui principe înconjurat de lux și admirație în însoritul sud napolitan, temperamentul noului favorit al sorții din nordul germanic va rămâne înclinat mai mult spre ceea ce i-a oferit moștenirea estetică a tradiției pe plan arhitectural, ideatic și expresiv. Pe acest fond de aderare la echilibrul clasic va compune în anul 1825 muzica mult admiratului *Octuor pentru instrumente de coarde în mi bemol major* (op. 20) dedicat profesorului și prietenului său Eduard Rietz. Dar în anul următor fantezia sa va scânteia uluitor în muzica uneia dintre cele mai celebre pagini programatice ale romantismului muzical, în uvertura la *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare. În comicul muzical își mai încercase puterile compozitorul-copil (compunând trei *Singspiel*-uri[1]) ca și compozitorul-adolescent – autor al unei opere comice intitulată *Nunta lui Camacho,* lucrare ce figurează în lista de opusuri (la numărul 10). Dar nici una din creațiile citate nu anunța geniul ce vibrează în muzica primei sale uverturi programatice, compusă doar în cursul a câtorva săptămâni din vara anului 1826 și prezentată de el – ca dirijor – la Stetin, în seara de 20 februarie 1827 cu un succes răsunător. Ceea ce este important de subliniat în legătură cu valoarea acestei creații este faptul că verva muzicii ei, strălucirea orchestrală și plasticitatea aproape vizuală a lumii de mister creată de geniul shakespearian nu avea pe atunci modele preexistente, deși muzica germană se îmbogățise în acel an (1826) cu *Oberon*-ul lui Karl Maria von Weber, a cărui uvertură, scânteietoare și ea, se înscrie ca o bijuterie de preț și o nouă piatră de încercare a virtuozității orchestrale și dirijorale din repertoriul simfonic concertant universal.

1 *Die Soldatenliebschaft* (1820), *Die beiden Pädagogen* (1821), *Die wandernden Komödianten* (1821-1822).

Scanned with OKEN Scanner

Cu o inteligență vie și cu o educație aleasă, completată și cu studii universitare în care a excelat la toate disciplinele (literare, filosofice, istorice, estetice), înconjurat de colegi și de prieteni valoroși (printre care pianistul Ignaz Moscheles și violonistul Eduard Rietz), tânărul Mendelssohn-Bartholdy și-a afirmat din ce în ce mai categoric personalitatea de muzician complex, ca pianist, organist, compozitor și dirijor, atingând apogeul meritelor sale în primăvara anului 1829 când a dirijat muzica *Pasiunii după Matei (Matthäus Passion)* a marelui Bach, oferind posterității reînvierea unei creații de multă vreme uitată. Dacă între timp C.Ph.E. Bach, fiul ilustrului cantor de la biserica Sfântul Toma din Leipzig, mai prezentase credincioșilor și melomanilor din Hamburg fragmente din muzica acestui monumental oratoriu, dacă profesorul Zelter de la Singakademie oferise berlinezilor audiții din corurile *Pasiunii* în vara anului 1815, nici unul dintre muzicienii ce l-au precedat pe Mendelssohn-Bartholdy nu a ajuns să prețuiască întreaga măsură a valorii acestei lucrări. Este un merit care conferă tânărului muzician un impresionant titlu de glorie și sublinierea lui nu va fi niciodată îndeajuns de mare. Pentru că de la primul contact pe care l-a avut cu această muzică (prin Zelter) și mai ales printr-o copie a partiturii pe care a primit-o la pomul de Crăciun din anul 1823 de la bunica sa), el a avut revelația acestei inestimabile valori. Ideea unei prezentări integrale s-a conturat mai târziu, în urma unei călătorii făcute la Heidelberg, unde a avut prilejul să întâlnească pe profesorul A.F.J. Thibaut, un mare admirator al artei lui Bach, cel care i-a redeșteptat vechea dorință de a împărtăși contemporanilor săi însemnătatea acestei capodopere vocal-simfonice. Împreună cu unul dintre bunii săi prieteni, baritonul Eduard Devrient, elev și el al lui Zelter și cel care va fi interpretul rolului lui Isus din oratoriul lui Bach, a început munca de repetiții cu cântăreții și cu instrumentiștii de la Singakademie. Rodul acestei strădanii a fost succesul impresionant avut la prima audiție din 11 martie 1829, concert care a adunat în sala festivă a Academiei muzicale berlineze un public entuziast, în rândurile căruia se aflau ilustre personalități ale culturii germane (Hegel, Heine), alături de numeroși reprezentanți ai intelectualității și artei berlineze. Renumele tânărului compozitor și dirijor era pecetluit.

Au urmat ani de călătorii în străinătate. Mai întâi în Anglia (la propunerea pianistului Ignaz Moscheles), unde și-a impus talentul de la primul său concert (Londra — 30 mai 1829). Deosebit de importante au fost vizitele făcute în Irlanda și mai ales în Scoția, de unde s-a întors cu prima temă a viitoarei sale *Simfonii în la minor (Scoțiana)* și chiar cu schițe făcute pentru un poem simfonic ce purta titlul *Grota lui Fingal.* Un nou popas (al patrulea și ultimul) la Goethe, în romanticul Weimar, o primă călătorie în Italia (1830–1831), o revedere a Parisului (sfârșitul anului 1831),

Scanned with OKEN Scanner

și a Londrei (primăvara anului 1832) au precedat reinstalarea sa la Berlin din anul 1833. Amintiri culese din aceste călătorii îndepărtate se vor reflecta în viitoarele creații, din rândul cărora se detașează muzica *Simfoniilor în la major (Italiana)* și în *la minor* (*Scoțiana*). Survin și unele decepții, cum a fost cea în legătură cu gustul muzical parizian dominat de admirația pentru operele lui Meyerbeer; survin și sentimente de profundă tristețe, ca cele provocate de veștile primite despre moartea lui Goethe, a lui Zelter sau a bunului său prieten Eduard Rietz, după cum descumpănire în viața tânărului muzician a însemnat și dramatismul trăit de el la Paris, metropola franceză secerată de o cumplită epidemie de holeră către sfârșitul anului 1831.

Reîntors acasă cu reputația cucerită de excelent pianist și dirijor, Mendelssohn-Bartholdy a fost numit prin concurs succesorul lui Zelter în postul de director la Singakademie din Berlin, iar după ce a fost invitat să conducă și festivitățile muzicale ale celui de al cincisprezecelea „Festival al Rhinului de Jos" din Düsseldorf în anul 1833, el ajunge să fie angajat în postul de director general al muzicii din acest mare oraș german. Nu vor trece decât doi ani și tânărul dirijor va fi chemat la Leipzig pentru a prelua conducerea orchestrei Gewandhaus, funcție ce îl onorează și pe care o inaugurează la 4 octombrie 1835 printr-un concert de mare răsunet în presa vremii. Practica sa dirijorală, aplaudată la Londra și Paris, la Berlin și la Düsseldorf, începe, așadar, să-și spună cuvântul. Tânărul dirijor nu va înceta să pledeze pentru muzica lui Bach[1] și va avea meritul de a propaga cu orchestra Gewandhaus creația marilor clasici vienezi[2] și a unor contemporani iluștri (Berlioz, Liszt, Schumann) sau mai puțin iluștri (Spohr, Moscheles), precum și pe cea a unor valoroși reprezentanți de tinere școli naționale (Niels Gade).

Este epoca în care arta sa impune nu numai marele prestigiu al orchestrei leipzigheze pe plan european, dar și o metodă dirijorală ce a contribuit la transformarea contactului existent dintre dirijor și colectivul de instrumentiști din alcătuirea orchestrală. O transformare la care tânărul dirijor a ajuns în munca sa de repetiții, care i-a solicitat din ce în ce mai mult plasarea în fața orchestrei, pe podium (și nu la pian sau pe locul concertmaestrului), ca și recurgerea la un accesoriu (bagheta) pentru a putea lărgi și împlini amploarea gestului dirijoral.

În această epocă de cucerire a gloriei interpretative, compozitorul nu și-a neglijat nici un moment vocația creatoare, pentru că manifestările sale

1 *Pasiunii dupa Matei* i-au urmat *Pasiunea dupa Ioan* și *Missa în si minor.*

2 *Simfonia a IV-a* de Beethoven a figurat în concertul de la 4 octombrie 1835 prin care și-a inaugurat activitatea de la Leipzig, lucrare urmată îndeaproape de *Simfonia a IX-a* a aceluiași compozitor.

Scanned with OKEN Scanner

de interpret (ca pianist, organist și dirijor) s-au împletit cu munca de creație, domeniu ce a înregistrat lucrări în cele mai diferite genuri muzicale[1]. Survin și evenimente determinante în viața sa de la Leipzig, unele triste (ca moartea tatălui său din anul 1836), altele fericite (cum a fost căsătoria sa din anul 1837 cu Cécile Jeanrenaud – fiica unui preot hughenot francez – sau marea prietenie cu Robert și Clara Schumann). Și nu pot fi trecute cu vederea nici onorurile ce i s-au făcut din partea Curților regale, cum a fost cea venită din partea regelui Prusiei[2], care îl cheamă și-i oferă la Berlin postul de maestru de capelă al Curții (pe care e nevoit să-l accepte în 1841), sau cea trăită în Anglia (țară pe care o vizitează în 1842 pentru a șaptea oară), când este invitat în repetate rânduri în somptuosul palat londonez de către regina Victoria. Este anul în care acceptă și funcția de director general al muzicii din Berlin, cu condiția de a i se permite să-și continue activitatea din fruntea orchestrei Gewandhaus. Timp de trei ani i se va împărți viața între cele două mari centre muzicale germane, centrul de greutate rămânând însă la Leipzig, unde își avea căminul luminat de prezența a cinci copii și unde reușise să-și realizeze unul din marile sale idealuri – cel de a înființa o școală de cultură muzicală superioară. Din toamna anului 1843, când se deschid porțile mult visatului Conservator (sub direcția sa și cu concursul unor profesori de elită, printre care Schumann, Ferdinand David, Moscheles), orașul Leipzig cucerește o nouă tresă de aur la tradiția lui muzicală. Dar nu va trece decât un an, an în care în fastuosul palat din Potsdam a avut loc prima prezentare integrală a muzicii creată de el pentru piesa shakespeariană *Visul unei nopți de vară,* și entuziastul muzician nu va mai putea rezista solicitărilor făcute de instituțiile celor două centre muzicale. Înțeles de regele Prusiei, el se retrage pentru un an la Frankfurt unde are răgazul să termine celebrul său *Concert pentru vioară și orchestră în mi minor,* la a cărui primă audiție din 13 martie 1845 (în interpretarea lui Ferdinand David) el nu a mai avut puterea să asiste.

Refăcut și dornic să-și reia activitatea din fruntea orchestrei Gewandhaus și a Conservatorului (unde fusese înlocuit între timp de compozitorul danez Niels Gade), Mendelssohn-Bartholdy revine la Leipzig, unde va mai avea de trăit încă doi ani. O adevărată febră creatoare brăzdează acești ultimi ani din viața sa. Interpretul-pianist creează modele de sensibilitate interpretativă (excelând în pagini concertante clasice, cu deosebire în cel de al patrulea concert pentru pian de Beethoven, „calul meu de bătaie", cum îl considera el); dirijorul oferă publicului leipzighez creații ce vor cuceri răsunet neatins până atunci – de la oratoriile lui Bach și Händel la primele

1 Creația este tratată la p. 97–120.

2 Friedrich Wilhelm al IV-lea.

Scanned with OKEN Scanner

pagini simfonice (uverturi) wagneriene –; compozitorul compune în cele mai variate genuri (ultimele sale *Cântece fără cuvinte* pentru pian, ultimele compoziții pentru orgă, ultimele creații camerale[1] sau vocal-simfonice[2]), iar pedagogul împarte cu marii săi prieteni muzicieni meritul de a fi format primele generații de discipoli la Conservatorul nou înființat. Din rândurile acestora se desprinde violonistul Joseph Joachim (1831-1907), care la 3 octombrie 1847, deci la șaisprezece ani, îi interpretează *Concertul în mi minor* cu mare sensibilitate, concert la care a putut asista de data aceasta și compozitorul. Era ultima toamnă pe care el o mai trăia, pentru că la o lună de la acest eveniment (la 4 noiembrie 1847) el va părăsi viața, în vârstă de treizeci și opt de ani. Se pare că pierderea surorii sale Fanny din primăvara aceluiași an nu a fost străină de starea de deprimare psihică ce i-a precedat moartea, după cum relatează câțiva comentatori ai activității sale din ultimele luni ale vieții, activitate devenită mecanică, fără vigoarea de altădată. Ferdinand David, cel care a fost martorul unora din cufundările lui prelungite până după apusul soarelui în mijlocul naturii din timpul unui refugiu în Elveția, transmite amănunte despre îngrijorătoarea dispoziție sufletească a bunului său prieten[3]. Mărturie în acest sens rămân și unele pagini muzicale confesive din *Cvartetul în fa minor* (op. 80) creat în această perioadă, precum și o ultimă călătorie făcută la Berlin, cu popas prelungit în casa surorii sale – ca nou refugiu în starea sa de descumpănire. Refugiu a însemnat și munca de creație, realizată însă fără vechea strălucire, multe din lucrările începute în aceste ultime luni ale vieții rămânând neterminate (oratoriul *Christus,* opera *Loreley*).

Câțiva ani mai târziu (în 1853) soția sa va distruge corespondența purtată cu el, ca și însemnările făcute în jurnalul ei intim, material din care s-ar fi putut desprinde importante amănunte despre desfășurarea unei vieți de artist atât de bogată în realizări. În schimb, biografii compozitorului datorează o mare parte din informațiile lor corespondenței pe care el a purtat-o cu prietenii săi (Karl Kingemann, Robert Schumann, Ferdinand David ș.a.), culegând din aceasta multe dintre proiectele și gândurile ce reprezentau identitatea sa artistică. O identitate care cuprinde în aceeași măsură pe pianist și dirijor, pe compozitor și pedagog, într-un cuvânt pe acel muzician complex care a lăsat urma prezenței sale în mari centre muzicale și cu deosebire în orașul Leipzig în care s-a stins și Bach, cantorul de la biserica

1 Vezi p. 99–106.

2 Vezi p 115–118.

3 Julius Eckardt, *Ferdinand David und die Familie Mendelssohn-Bartholdy,* Leipzig, 1888, p. 242.

Scanned with OKEN Scanner

Sfântul Toma. Dar spre deosebire de acesta, care nu a cunoscut decât arareori bucuria răsplății, gloria lui Mendelssohn-Bartholdy a fost neîntreruptă, de la primele concerte date de pianistul-copil până la ultima manifestare a dirijorului (de la 18 martie 1847, în sala de la Gewandhaus). Cuvintele „*Rex severa est verum gaudium*", înscrise pe frontispiciul impunătoarei instituții leipzigheze, par a fi direcționat estetic întreaga activitate a acestui complex muzician, fie cea de propagator al muzicii mari, ca interpret sau profesor, fie cea de creator, a cărui viață se sfârșește la Leipzig, cu mult înainte de vreme — la 4 noiembrie 1847.

CREAȚIA

Creația lui Mendelssohn-Bartholdy cuprinde cele mai diferite genuri muzicale laice sau religioase, vocale sau instrumentale, miniaturale sau monumentale, prezentând unele fluctuații în ceea ce privește valoarea fondului și a realizării lor, dar afirmând de la bun început (de la vârsta de șaptesprezece ani, când dăruiește literaturii simfonice uvertura la *Visul unei nopți de vară*) și până în ultimul an al vieții, mărturii ale unui talent și ale unei erudiții ce au impus o anumită ținută în manifestările muzicale din contemporaneitate.

CREAȚIA MINIATURALĂ

Asemenea celor mai mulți dintre compozitorii germani sau austrieci ce aparțin perioadei clasice sau romantice, Mendelssohn-Bartholdy a răspuns practicii muzicale din vremea sa, dăruind interpreților, amatori sau profesioniști, numeroase creații apte de a fi cântate în intimitate („Hausmusik"). El are meritul de a fi contribuit la îmbogățirea literaturii de miniaturi pentru voce și pian sau pentru pian solo și în acest sens lista sa de opusuri rămâne o vie mărturie. Zece buchete de lieduri (intitulate *Lieder, Gesänge, Romanzen*) sunt presărate de-a lungul acestei liste (op. 8, 9, 19-a, 34, 47, 57, 71, 84, 86 și 99) fiecare din grup cuprinzând un număr variat de piese (cel mai des șase). Frumusețea naturii, farmecul diferitelor anotimpuri, pribegia, fantasticul legendar și mai ales sentimentul iubirii, împărtășite sau

Scanned with OKEN Scanner

nu, sunt temele care îl atrag și pe care le culege din versurile unor poeți celebri (Goethe, Heine, Lenau, Thomas Moore, Lord Byron ș.a.) sau mai puțin cunoscuți (Geibel, Klingemann, Fallersleben) în cele o sută de miniaturi create (67 cu număr de opus, 11 fără, cărora se adaugă și 13 duete vocale cu acompaniament de pian). Puritatea poetică a titlurilor lor (*Cântec de primăvară* – după Lenau, *Păsări călătoare* – după Fallersleben, *Cântecul gondolei* – după Th. Moore, *Cântec de păstor* – după Uhland, *Pe aripile cântului* – după Heine, poetul ce i-a inspirat și muzica duetelor *Călătorie pe apă* și *Cântec de seară*) vorbește despre înclinația compozitorului către pastelul liric. Sunt piese simple, fără învolburările dramatice care au dat valoare de capodopere unor lieduri de Schubert, fără suflu eroic sau patos romantic, dar care vibrează printr-un specific farmec melodic, din care nu lipsește legătura cu intonații desprinse din cântecul popular, ceea ce a contribuit la marea popularitate pe care au avut-o în epocă.

În aceeași aspirație de a dărui melomanilor compoziții care să răspundă practicii muzicale a vremii și în aceeași sferă ideatică se integrează și miniaturile sale corale, cu sau fără acompaniament instrumental („a cappella"). Mixte (29) sau bărbătești (21), corurile sale „de o rară frumusețe", cum le prezenta muzicologul român Wilhelm Berger într-una din emisiunile sale la radio, au cunoscut o largă răspândire, datorită tematicii și scriiturii lor pe cât de măiestrită, pe atât de accesibilă.

În ceea ce privește creația de *miniaturi pentru pian,* aceasta are un plus de valoare, având în vedere faptul că Mendelssohn-Bartholdy are meritul de a fi imprimat tânărului gen trăsături emoționale noi. Față de miniaturile vocale (în care el a cultivat stilul vocal-instrumental al maeștrilor școlii berlineze cunoscut prin profesorul Zelter), miniaturile sale pentru pian pledează pentru o autentică identitate romantică, integrându-se printre contribuțiile colegilor săi de generație, dintre care cele mai reprezentative au fost cele ale lui Chopin și ale lui Schumann. Fără a dezvălui profunzimi dramatice (ca în unele pagini miniaturale create de Chopin) și fără a avea nuanțe de plasticizare (ca în unele din imaginile presărate în ciclurile lui Schumann) contribuția lui Mendelssohn-Bartholdy la evoluția acestui gen mult cultivat de romantici nu poate fi tăgăduită. Mărturii în acest sens se succed în cele opt caiete de *Cântece fără cuvinte* (op. 19-b, 30, 38, 53, 62, 67, 85 și 102) compuse între anii 1829–1845. Surprinde în primul rând titlul acestor caiete de miniaturi pentru pian, dat până atunci doar muzicii destinată a fi cântată vocal. După cum se știe, germanii (ca și italienii, francezii, englezii sau alte popoare din vestul european), au folosit tradiționalul termen „cantare" doar pentru muzica vocală, pentru cea instrumentală

Scanned with OKEN Scanner

intervenind diferiți alți termeni („sonare" – în limba italiană; „chanter" – în limba franceză; „singen" – în limba germană; „to play" – în limba engleză), revenind limbii române meritul de a fi păstrat vechea concentrare a noțiunii, termenul „a cânta" prinzând în înțelesul lui semnificația ambelor posibilități de manifestare interpretativă muzicală[1]. Mendelssohn-Bartholdy investește, așadar, aceste pagini de muzică instrumentală cu un titlu ce anunță principala lor trăsătură caracteristică – cea a unei cantabilități de esență vocală. Muzica lor „nu are cuvinte", dar transmite cu impresionantă simplitate sentimente de toți cunoscute sau descrieri ale naturii de toți admirate. Purtând titluri programatice (*Cântec de primăvara, Gondola venețiană, Briza de mai, Torcătoarea, Cântec de vânătoare, Marș funebru* etc.) sau fără sugerarea lor, numeroasele miniaturi pianistice cuprinse în aceste opt caiete sunt liric-evocatoare, impresionând prin puritatea fondului și măiestria realizării lor. Fără să fi pus accentul pe virtuozitatea interpretativă (ceea ce conferă unora din ele deosebită accesibilitate), se simte în muzica lor intenția compozitorului de a pedala pe o anumită problemă de tehnică pianistică, apropiindu-le, astfel, de tânărul gen al „Studiilor", în care legătura dintre fondul emoțional și soluțiile de perfecționare ale unei dificultăți de tehnică instrumentală este evidentă. Dar ceea ce este deasupra oricărui scop practic, este faptul că Mendelssohn-Bartholdy menține muzica „Cântecelor" sale „fără cuvinte" la diapazonul unei fermecătoare purități estetice, apărând-o de intensitățile vibrației romantice (de ordin liric, fantastic, dramatic sau eroic) și destinând-o cu o perseverentă vocație pedagogică formării bunului gust al numeroșilor iubitori de muzică.

Romantic se manifestă Mendelssohn-Bartholdy și în compozițiile pentru pian intitulate *Capricii* (op. 5, 16, 33, 118), *Fantezii* (op. 15, 16, 25, 28), *Studii* (op. 104), *Piese de caracter* (op. 7), *Piese de copii* (op. 72), *Rondo capricioso* (op. 14), *File de album* (op. 117) sau *Perpetuum mobile*, fără ca el să se fi depărtat vreodată de genurile tradiției, în care a compus *Preludii* (op. 104), *Preludii și Fugi* (op. 35), *Fugi* (fără număr de opus), *Variațiuni* (op. 54, 82, 83) și *Sonatele în mi major* (op. 6) în *sol minor* (op. 105) și în *si major* (op. 106).

Asemenea creații (preludii, fugi, variațiuni, passacaglii) a compus Mendelssohn-Bartholdy și pentru orgă, toate fără număr de opus, singurele creații înserate în lista de lucrări fiind doar cele șase *Sonate* (op. 65). O remarcabilă știință contrapunctică sprijină arta și inspirația compozitorului, a cărui sensibilitate se reliefează cu deosebire în părțile lor lente. Și nu poate

1 Vezi volumul I (capitolul *Renașterea*), p. 133.

fi trecută cu vederea nici fantezia compozitorului în ceea ce privește arta variațională, așa cum aceasta se afirmă în remarcabilul *Andante con variationi* în *re major* sau în *Variațiunile pe textul rugăciunii „Tatăl nostru"*.

Câteva lucrări pentru pian la patru mâini (*Fantezia în re minor* — fără număr de opus, *Allegro brillant în la major,* op. 92) și un *Duo concertant pentru două piane* se adaugă la șirul de lucrări destinate pianiștilor amatori sau concertiști de către Mendelssohn-Bartholdy, pianist pasionat din copilărie, aplaudat ca solist în viața muzicală a marilor orașe germane, ca și în metropolele unor țări cu veche tradiție muzicală (Italia, Franța, Anglia).

CREAȚIA CAMERALĂ

Genurile muzicii de cameră l-au atras pe Mendelssohn-Bartholdy din copilărie și până la sfârșitul vieții, mărturie în acest sens rămânând lista sa de creație deschisă de lucrări camerale (op. 1, 2, 3 și 4, datând din anii 1822–1824) și presărată apoi permanent cu asemenea compoziții.

Nici una din formațiile camerale, de la interpreții de sonate la ansamblul de octet, nu au fost neglijate de compozitor. Începutul l-a făcut *Sonata pentru pian în sol minor,* care, deși apare în lista de creații ca op. 105, a fost compusă în anii 1820-21, deci pe când el avea doar unsprezece-doisprezece ani. Succesul compozitorului-copil, dublat de cel al pianistului, a fost stimulator. *12 Fugi* pentru cvartet de coarde (fără număr de opus) și trei *Cvartete cu pian,* toate în tonalități minore (în *do minor,* în *fa minor* și în *si minor* — respectiv opus 1, 2 și 3) au apărut unul după altul între anii 1821–25. Este perioada de când datează și *Sonata în fa minor* pentru vioară și pian — op. 4 (prima din cele două pe care le-a compus), *Sonata în do minor* pentru violă și pian și *Sonata în mi bemol major* pentru clarinet și pian (ambele fără număr de opus). Genul sonatei continuă să fie reprezentat în anii imediat următori prin două sonate pentru pian (*Sonata în mi major,* op. 6 și *Sonata în si bemol major,* op. 106), pentru ca din anul 1829 — când Mendelssohn-Bartholdy a compus frumoasele *Variațiuni concertante* pentru violoncel și pian (op. 17) — lista sa de opusuri să cuprindă și două sonate pentru acest cuplu instrumental (*Sonata în si major,* op. 45, compusă în 1838 și *Sonata în re major,* op. 58, în 1842). De altfel și în ultimul an al vieții el va compune un *Cântec fără cuvinte* pentru timbrul catifelat al violoncelului (cu acompaniament de pian), care se va adăuga la șirul ultimelor asemenea *Cântece* gândite doar pentru pian.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă la acest număr de sonate se mai adaugă și cea de a doua sonată pentru vioară și pian (*Sonata în fa major* compusă în 1838) ca și cele *6 Sonate pentru orgă* (op. 65) create în anii 1844–45, se poate remarca faptul că prezența acestui gen, fără a fi fost dominantă ca la clasici, ilustrează aderența compozitorului la gândirea echilibrată a tradiției cu mult mai mult decât oferă ansamblul realizărilor altor compozitori romantici (cu excepția lui Brahms).

Bogată este creația lui Mendelssohn-Bartholdy și în privința realizărilor sale pentru diferite ansambluri instrumentale camerale. Din rândul acestora se detașează în primul rând *Octetul în mi bemol major* (op. 20) pe care compozitorul l-a terminat în anul 1825 (la șaisprezece ani). Existau câteva modele de creații pentru opt instrumente (de Schubert, de Spohr), dar meritul lui Mendelssohn-Bartholdy este cel de a fi părăsit viziunea de „dublu cvartet"[1] și de a fi gândit muzica pentru o formație închegată care să acopere, în funcție de nuanțele expresivității, transmiterea muzicii. De o asemenea specifică viziune cuprinzătoare compozitorul era conștient, așa cum rezultă din relatările muzicologului Wilhelm Altmann (1862–1951), director al secției muzicale de la Biblioteca regală din Berlin între anii 1915–1928, care în cel de al treilea volum al lucrării *Handbuch für Streiquartettspieler* oferă un citat din notările lui Mendelssohn-Bartholdy: „Octetul trebuie cântat în stilul unei simfonii de către toate instrumentele. Nuanțele de *piano* și *forte* trebuiesc nu numai mult separate, dar mai clar reliefate decât se face de obicei în acest gen". Noutatea concepției sale este evidentă, contrazicând părerea deseori lansată de comentatori în legătură cu conservatorismul gândirii și stilului său. Și aceasta la șaisprezece ani, cu un an înainte de demonstrația de originalitate pe care compozitorul o va face un an mai târziu în muzica uverturii la *Visul unei nopți de vară*. Pornind de la un *Allegro moderato* (de factură clasică) *ma con fuoco* (cum cere compozitorul în prima parte), până la virtuozitatea polifonică din finalul lucrării, Mendelssohn-Bartholdy își conduce gândurile muzicale într-o desfășurare clasică dublată de un mereu treaz spirit concertant și de un primăvăratec suflu liric. Nu mai transpare nici o urmă a tratării ansamblului instrumental ca „dublu cvartet" (cu rol principal acordat primului grup). Principiile „Syn-foniei" și al „concertării" (care la origine însemnau „a cânta împreună") dau muzicii acestei compoziții camerale avânturi orchestrale, pe un material melodic mereu împrospătat.

1 În *Octetul* lui Schubert opunându-se două tipuri de instrumente (de coarde și de suflători), iar în cele de Ludwig Spohr – două grupuri de patru instrumente de coarde.

Scanned with OKEN Scanner

Octetul nu era prima lucrare pentru formații camerale create de compozitor. Cu câțiva ani înainte el își entuziasmase profesorii cu cele trei *Cvartete cu pian* anterior amintite (op. 1, 2 și 3) și cu muzica unui *Sextet* (pentru pian, vioară, două viole, violoncel și contrabas – 1824). Deși poartă numărul de op. 110, acest *Sextet în re major* face parte din aceeași primă perioadă creatoare, în care fiecare lucrare a compozitorului vorbește despre voluptatea sa de a crea. Și tot pentru o formație cu două viole va concepe și *Cvintetul de coarde în la major* (op. 18), compus parțial în 1826 și împlinit șase ani mai târziu, ca o recunoaștere a valorii lui. Și dacă la formația pentru opt sau șase instrumente el nu va mai reveni, pentru cea de cinci instrumente va mai compune o lucrare, *Cvintetul de coarde în si bemol major* (op. 87), din nou cu două viole. Deși creat două decenii mai târziu (în 1846) concepția lui nu trădează în nici un fel îndelunga trecere a timpului. Aceeași vervă creatoare, aceeași măiestrie arhitecturală fidel-clasică, aceeași inventivitate melodică. Muzica lui – ca și cea a *Octetului* – este deosebit de reprezentativă pentru talentul și măiestria compozitorului, totuși prea rar cântată astăzi și, astfel, prea puțin cunoscută.

O prezență mereu aplaudată în viața contemporană de recitaluri camerale o au în schimb cele două *Trio*-uri compuse de Mendelssohn-Bartholdy în ultimul deceniu al vieții sale. Primul, *Trio-ul în re minor* pentru pian, vioară și violoncel (op. 49), compus în 1839, s-a impus în lumea muzicală printre capodoperele acestui gen de la prima lui audiție. La marea și imediata lui popularitate a contribuit în bună măsură arta compozitorului de a expune și a transforma o inspirată substanță melodică în matca unei forme arhitecturale cu limpezime de cristal. Se impune de la început relieful dat expresivității muzicale de către timbrul violoncelului, căruia îi este încredințat rolul de a purta ambele idei (declanșatoare de dezbateri) ale formei de sonată (partea întâi, *Molto allegro agitato).* Față de pulsul dinamic al acestei părți, cu o crescândă creștere în secțiunea ei dezvoltătoare, muzica celui de al doilea act al ciclului (*Andante con molto tranquillo*) prezintă un categoric contrast. Pianul deschide calea visătoare a gândului muzical, ilustrat prin două teme ce se succed, părând a alcătui un nou „cântec fără cuvinte" dedicat de data aceasta unui grup de trei instrumente. Urmează un *Scherzo,* în care se manifestă compozitorul-romantic. Din nou pianul expune singura temă a unei forme inedite (lipsită de secțiune mediană) ceea ce pare a corespunde dorinței compozitorului de a sugera fluent ambianța de basm popular. Varietatea continuă adusă de coloritul timbral, de verva ritmică, de nuanțele dinamice dau un deosebit farmec acestui *intermezzo* monotematic. Sprinten, misterios (*pianissimo molto tranquillo*) începe și partea finală (*Allegro assai appasionatto*) printr-o temă expusă de data

aceasta de vioară. Compozitorul pare a fi cu totul eliberat de influența pianistului, atât de marcată în primele lucrări camerale (*Cvartetele cu pian* – op. 1, 2 și 3). Din acest punct de vedere, al echilibrului realizat pe planul contribuțiilor instrumentale, muzica acestui *Trio* este o demonstrație de măiestrie. Expresivitatea conduce permanent realizarea instrumentației, unul din exemple impunându-se cu relief și în acest Final în care tema lirică a instrumentelor de coarde întretaie, asemenea unei nocturne, mișcarea năvalnică a muzicii.

Față de limpezimea din desfășurarea melosului și din construcția formei din primul *Trio*, cel de al doilea – *Trio în do minor* (op. 66) – compus în 1845, prezintă unele trăsături noi, cum ar fi împlinirea melodică treptată a temei principale din forma de sonată a primei părți (*Allegro energico e don fuoco*), sau tendința de „perpetuum mobile" din concepția *Scherzo*-ului. Până și în muzica din *Andante espressivo* (partea a doua) survin accente pasionale rar întâlnite în părțile lente ale muzicii de cameră create de acest compozitor (excepție în acest sens făcând și *Cvintetul de coarde în si bemol major* – anterior amintit).

Pregnantă apare evoluția gândirii compozitorului îndeosebi în creația de cvartete pentru coarde, cu început în anul 1823 (*Cvartetul în mi bemol major*, terminat cu o dublă fugă cu totul remarcabilă pentru un muzician de paisprezece ani) și cu sfârșit în anul 1847 (*Cvartetul în fa minor*, op. 80). Totul pornește sub influența marilor ctitori ai genului (Haydn și Mozart), ceea ce detașează de la bun început realizările sale de stilul de virtuozitate imprimat în epocă muzicii instrumentale. Pe această bază s-a suprapus și admirația pentru clocotitoarea gândire a lui Beethoven, ca și pentru lirismul lui Schubert, lumini și umbre reflectându-se în primele asemenea creații ce figurează în lista de opusuri. Primul – *Cvartetul în la minor* (op. 13) – compus în anul 1827 (anul morții lui Beethoven) – este deosebit de reprezentativ pentru sinteza realizată de tânărul compozitor, dar și pentru propria sa factură creatoare. Pentru că, în afară de scriitura cvartetistică care începe să devină model de realizare în epocă, se face remarcată încercarea compozitorului de a crea o diversificare stilistică, în vederea obținerii unor reliefuri expresive. Așa apare stilul recitativ care întretaie cursul fugat al muzicii din partea lentă, sau care încadrează desfășurarea *Presto* a muzicii finale. Între aceste două acte ale ciclului apare în locul *Scherzo*-ului – ce intrase de curând în tradiția arhitecturii – un *Intermezzo*, formă instrumentală miniaturală mult îndrăgită de romantici. S-ar putea crede că la baza acestor tendințe de diversificare stilistică a stat ca model *Cvartetul în la minor* (op. 132) de Beethoven, dar asemenea legătură rămâne la suprafață, ca și cea a tonalității, fără a putea pătrunde în esența emoțională a acestor

Scanned with OKEN Scanner

două lucrări ce aparțin unor creatori atât de deosebiți prin biografie, mentalitate și specificul harului lor.

Doi ani mai târziu va compune Mendelssohn-Bartholdy cel de al doilea cvartet de coarde, *Cvartetul în mi bemol major* (op. 12). Ca și în *Cvartetul în la minor,* muzica începe cu o introducere lentă (*Adagio non troppo*), din care se desprinde o desfășurare în mișcarea *Allegro non tardante* (partea întâi, în formă de sonată). De data aceasta, însă, se impune o deliberată construcție unitară a întregului, pentru că legătura ciclică, atât de discretă în cvartetul anterior (prin amintirea ideii din *Adagio* introductiv în partea finală) – devine limpede, prin reluarea unui întreg fragment din prima parte în muzica Finalului. Și dacă o piesă de gen, cum a fost *Intermezzo,* luase locul *Scherzo*-ului în concepția *Cvartetului în la minor,* de data aceasta compozitorul intercalează o *Canzonetta* în cea de a doua parte a lucrării, trăsătură ce poate plasa din nou compozitorul în sfera gândirii romantice.

O reflectare a înclinației lui spre piese de gen se face remarcată și în cazul celor *Patru piese pentru cvartet de coarde,* a căror elaborare își are începutul în același an 1827 (anul în care a fost compus *Cvartetul în mi bemol major* op. 12), dar care vor sfârși prin a forma cea de a șaptea compoziție cvartetistică a compozitorului, intitulată *Vier Sätze für Streichquartett* (op. 81) cuprinzând următoarele titluri interioare: *Andante, Scherzo, Capriccio, Fuge.* Lucrarea este departe de a fi unitară, fiind vorba de pagini compuse la mare distanță una de alta, prima fiind de fapt cea care poartă titlul „Fuge" (o fugă în *mi bemol major* compusă în 1827). Urmează *Capriccio în mi minor* (1843), *Scherzo în la minor* și *Andante în mi major* (ambele compuse în 1847 – ultimul an al vieții).

În cele două decenii ce au despărțit alăturarea celor *Patru piese pentru cvartet de coarde* anterior amintite, Mendelssohn-Bartholdy a compus un ciclu de trei cvartete pe care le-a înregistrat în lista de creații ca op. 44. În timp, realizarea lor nu corespunde ordinii fixate, ultimul – *Cvartetul în mi bemol major,* op. 44, nr. 3 – fiind primul compus (în 1837), urmat de al doilea (*Cvartetul în mi minor,* op. 44, nr. 2) și de al treilea (*Cvartetul în re major,* op. 44, nr. 1).

Privite în ordinea lor evolutivă, *Cvartetul în mi bemol major* afirmă măiestria cvartetistică atinsă de compozitor, sprijinită pe factura clasică, dar învolburată permanent de avânturi sau nuanțe de melancolie romantică. E o lucrare în care se impune o nestăvilită vervă creatoare și o specifică siguranță a scriiturii instrumentale, cu apogeu în muzica *Scherzo*-ului (partea a doua – *Assai leggiero vivace*) când suflul de mister este întreținut de farmec feeric, imagine din care nu lipsește nici coloritul unor momente festive, totul într-o sclipitoare și neîntreruptă povestire muzicală, terminată lin, pe

Scanned with OKEN Scanner

sunete stinse. Estompat se termină și muzica părții următoare (*Adagio non troppo*), de data aceasta expresia unor gânduri de melancolie, cu învolburări mereu acoperite de sentimentul resemnării. Față de aceste două pagini de specific colorit romantic, Finalul (*Molto allegro con fuoco*) pare a fi urmărit să impună o expansivitate de ținută clasică, dar torentul muzical declanșat de avânturile melodice ale temei inițiale se menține în spiritul fluent al întregii lucrări, realizând – împreună cu prima parte (*Allegro vivace*) – o logică încadrare a demersului creator.

Urmează *Cvartetul în mi minor*. Dacă primul *Cvartet* al ciclului op. 44 (în *mi bemol major*) prezintă calități artistice ce depășesc realizarea *Cvartetelor* op. 13 și op. 12 compuse cu ani în urmă (în 1827 și 1829), *Cvartetul în mi minor* (op. 44, nr. 2) înseamnă un adevărat salt valoric. Ca fond, este deschis de la bun început confesiunii lirice, asemenea *Concertului pentru vioară și orchestră* cu care se înrudește prin tonalitate. Oricare dintre atributele substanței ce zămislește specificul simțămintelor romantice apare în fluența dramaturgiei muzicale din prima parte (*Allegro assai appassionato*) a acestei noi creații. Îngândurarea, melancolia, alternează cu năvalnice izbucniri pasionale, licăririle de speranță – cu refugiul în resemnare, într-o formă de sonată construită pe tradiționalul principiu al contrastelor, dar cu granițe estompate între secțiunile ei. Romantismul compozitorului se manifestă fără rezerve în partea lentă, un cântec („fără cuvinte") al tristeții, cu nuanțe de crescând dramatism în secțiunea lui centrală și calități ce i-ar putea da dreptul de a fi cântat ca miniatură instrumentală de sine stătătoare. În contrast cu trăsătura subiectivă și farmecul poetic al acestei pagini lirice, muzica *Scherzo*-ului impune simplitatea unei teme cu fizionomie clasică ce se sprijină pe o formulă ritmică pregnantă. Părăsind conceptul clasic al formei de *scherzo* – în care secțiunea centrală este un *Trio* cu o specifică identitate emoțională – compozitorul își construiește desfășurarea muzicii pe principiul dezvoltător și transformator al ideii de bază, menținând ca liant formula ei ritmică obsedantă, de data aceasta cu rezonanțe grave, asemenea unui „memento" amenințător. Sintetizatoare este muzica Finalului, pornit pe un subiect ce declanșează o desfășurare polifonică amplă și captivantă. Despre succesul primei audiții a acestei demonstrații de realizare cvartetistică ce s-a impus ca „prototip al cvartetului mendelssohnian"[1], informează compozitorul pe fratele său (Paul Mendelssohn-Bartholdy) într-o scrisoare datată 20 octombrie 1837: „Ieri seara mi-a cântat David[2]

1 Wilhelm Georg Berger, *Cvartetul de coarde de la Haydn la Debussy*, Ed. Muzicală, București, 1970, p. 155.

2 Este vorba de formația condusă de Ferdinand David, celebru violonist al vremii, concertmaestru al orchestrei *Gewandhaus* și profesor la Conservatorul înființat de Mendelssohn-Bartholdy (în colaborare cu Schumann) la Leipzig, în anul 1842.

Scanned with OKEN Scanner

Cvartetul în mi minor, producând mare bucurie și fericire. *Scherzo*-ul a trebuit să fie repetat, iar *Adagio* a plăcut cel mai mult publicului...".

În ceea ce-l privește pe compozitor, el a prețuit mai mult muzica următorului Cvartet – *Cvartetul în re major* (op. 44, nr. 1), așa cum rezultă din rândurile aceleiași scrisori adresată fratelui său: „În zilele viitoare vreau să încep un nou cvartet, care îmi place mai mult". Fără să fi depășit valoarea *Cvartetului în mi minor*, această nouă creație amintește unele trăsături ale fanteziei compozitorului foarte tânăr, așa cum acestea străluciseră în muzica uverturii la *Visul unei nopți de vară*. Două acte scânteietoare ca dinamism și luminozitate (primul și ultimul) încadrează cuplul de mișcări interioare. Principiul contrastului își spune cuvântul atenuat în prima parte (*Molto allegro vivace*), când melodismul temei secundare a formei de sonată – un melodism grav, de tip schubertian – întretaie timid cursul impetuos al temei principale, temă care deși se desfășoară coborâtor, transmite sentimentul unui elan nestăvilit. Suflul ei energic va domina muzica primei părți și va pulsa în expansivitatea Finalului (*Presto con brio*) – o pagină de neîntreruptă virtuozitate interpretativă. Din dinamismul muzicii ei nu lipsește nici insinuarea unor nuanțe de mister, întretăiate de momente festive sau intervenții șăgalnice, colorit ce particularizează deseori viziunea creatoare a acestui compozitor romantic, cu rădăcini puternice în tradiția gândirii clasice. Influența acestei particularități va marca unele realizări camerale din contemporaneitatea sa și va fi valorificată cu geniu de Brahms în multe din *Scherzo*-urile lucrărilor sale. Ceea ce trebuie menționat în legătură cu impresia de exuberanță pe care o lasă această pagină finală mendelssohniană este faptul că ea atenuează din ponderea substanței ce a inspirat muzica părților mediane, părți înrudite prin marea lor simplitate melodică și prin caracterul legănat al ritmului lor, dar deosebite prin fondul lor emoțional: cu tendințe de obiectivizare clasică și ton povestitor ce se învolburează doar în secțiunea centrală a formei tripartite (*Scherzo*); interiorizat și învăluit de o profundă melancolie în partea lentă (*Andante espressivo ma con molto*). Se mai poate semnala și marea măiestrie a scriiturii instrumentale, cu evidente elemente de strălucire concertantă, aspect exterior ce nu părăsește nici un moment filonul ideatic, dar înclină să plaseze stilul lucrării în spiritul contemporaneității romantice, al cărui public era atras și încântat în mare parte de realizările ce solicitau o deosebită virtuozitate tehnică interpreților.

Zece ani vor trece până când Mendelssohn-Bartholdy va compune ultimul său cvartet – *Cvartetul în fa minor* (op. 80) al anului 1847. Surprinde de la început intensitatea dramatică a muzicii (partea întâi – *Allegro vivace assai*), căreia i se opune cu totul trecător lirismul celei de a doua secțiuni tematice a formei de sonată. Frământările vor continua să crească

(secțiunea dezvoltatoare), să impresioneze puternic (episodul final în mișcarea *Presto*) și să se manifeste în partea a doua (*Allegro assai*), cu intensificare în secțiunea ei centrală (melodia viorilor, peste acompaniamentul ostinat al cuplului violă-violoncel). Ecouri ale frământărilor trecute vor da muzicii din *Adagio* (partea a treia) o vibrație de elevat lirism, pentru a se estompa în ultima parte. Se pare că moartea surorii compozitorului (Fanny Mendelssohn-Bartholdy) a influențat în mare măsură conținutul subiectiv al acestui ultim cvartet, care a circulat multă vreme și sub denumirea de *Requiem pentru Fanny*.

CREAȚIA SIMFONICĂ ȘI CONCERTANTĂ

Între doisprezece și șaisprezece ani copilul Felix Mendelssohn-Bartholdy a compus douăsprezece simfonii pentru orchestră de coarde (excepție făcând doar cea de a opta – în *re major* – în a cărei componență orchestrală intrau și suflătorii). Valoarea lor de „lucrări de școală", ascultate și apreciate doar în cadrul „duminicilor muzicale" din casa părintească de la Berlin, a pregătit drumul către viitoarele realizări simfonice ce nu au întârziat să apară. Dreptul de a fi inserate în lista de opusuri va fi acordat primelor două lucrări în genul uverturii: prima – în *do major* – *für Harmonienmusik* (op. 24), a doua (*Trompetenouvertüre*) în aceeași tonalitate *do major* (op. 101) – amândouă compuse în anii 1825-1826. Dar anul 1826 consemnează ivirea unei creații ce se va impune printre capodoperele literaturii programatice romantice, anume: uvertura-concert la piesa *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare (op. 21)[1]. Asemenea fantezie poetică și asemenea măiestrie a scriiturii instrumentale nu se mai întâlnise până atunci în creația vreunui compozitor de șaptesprezece ani. Succesul ei mare, unanim și imediat, a stimulat pana tânărului creator, așa cum se poate deduce din lista de creații, în care genul uverturii va continua să apară până în anul 1840, alternând cu cel al simfoniei. Se poate spune, fără teama de a greși, că șirul celor șapte uverturi mendelssohniene rămân lucrările cele mai reprezentative pentru ilustrarea apartenenței compozitorului la gândirea și arta romantică. În această privință, el se manifestă ca un continuator al romantismului lui Beethoven, creatorul

1 Muzica uverturii va fi continuată în anul 1843, figurând în lista de creație sub denumirea de „5 piese pentru orchestră la piesa lui Shakespeare *Visul unei nopți de vara* (op. 61), cuprinzând: *Scherzo, Intermezzo, Notturno, Hochzeitsmarsch, Rüpeltanz*.

Scanned with OKEN Scanner

uverturii cu program, precum și ca un artist al epocii sale, marcată de influența creației literare și de o caracteristică hipersensibilitate a artiștilor la frumusețile și învolburările naturii. În acest sens, al îmbinării acestor două trăsături în concepția compozitorului tânăr, cea de a patra sa uvertură, intitulată *Hebridele* (sau *Grota lui Fingal*) (op. 26) este concludentă. Pentru că nici lumea fantastică a scrierilor rămase de la bardul Ossian și nici sentimentul trezit de glasul mării sau al vântului nu au fost străine tânărului muzician în popasul pe care l-a făcut în anul 1829 în Anglia și prin ținuturile Scoției. Terminată în 1830, muzica acestei creații programatice va fi prezentată de însuși creatorul ei, afirmat între timp și ca talentat dirijor, în impunătoarea sală de concerte de la Singakademie din Berlin, la 10 ianuarie 1833. Este anul în care apare și muzica a două uverturi de concert, ținute timp de câțiva ani printre manuscrisele sale și perfectate în preajma tipăririi lor: prima, intitulată *Meeres Stille* (op. 27), inspirată de două poezii ale lui Goethe (*Meeres Stille* – Liniștea mării, și *Glückliche Fahrt* – Călătorie fericită); a doua – *Melusine* (op. 32), după un poem de Grillparzer[1]. Sunt pagini care ilustrează arta compozitorului de a da orchestrei colorit evocator atât pentru descrierea naturii și a simțămintelor trăite față de mărețiile ei, cât și pentru sugerarea programului cuprins în textele poetice. În contrast cu învolburările ce se desprind din vechea baladă a lui Ossian în *Hebridele* (gândită în tonalitatea *si minor*), luminozitatea muzicii din *Meeres Stille* (*re major*) care urmărește sentimentele călătorului ce străbate întinsul liniștit al mării și e primit cu ovații în port este grăitoare pentru receptivitatea și sensibilitatea compozitorului, pentru viziunea sa romantică și pentru harul său de a-și învesti muzica cu atribute emoționale. Din ultima sa uvertură de concert, *Ruy Blas* (op. 95), compusă în anul 1839 cu prilejul unei reprezentații a piesei lui Victor Hugo la Leipzig, se poate întrezări și licărirea unei laturi protestatare a romantismului său, ceea ce nu a fost o caracteristică a gândirii și simțirii sale (cele două marșuri pentru orchestră care figurează în lista de creație, *Trauermarsch* – op. 103 și *Marsch în re major* – op. 108, fiind lucrări ocazionale). Clocotește în muzica acestei ultime uverturi de concert un sentiment de răzvrătire împotriva asupririi, cu culminații ce nu ocolesc dramatismul textului, modelul gândirii beethoveniene plutind peste conținutul ei.

Și mai complex se dezvăluie personalitatea compozitorului în concepția simfoniilor sale. Ca tehnică de compoziție, evoluția pregătirii de a ataca complexitatea acestui gen s-a manifestat în partiturile celor douăsprezece

1 Povestea despre frumoasa Melusine.

Scanned with OKEN Scanner

simfonii de școală, în care tonalitățile majore au alternat cu cele minore (structura minoră impunându-se în ultimele trei simfonii). Din anul 1823 datează și o *Symphoniesatz* în *do minor*, care pare a fi făcut tranziția către prima simfonie recunoscută de compozitor ca reprezentativă pentru a figura în lista sa de creație – *Simfonia în do minor* (op. 11), terminată în 1824 (pe când avea cincisprezece ani). Cu rădăcini în concepția clasică (ceea ce atestă și menținerea Menuetului în partea a treia a structurii cvadripartite) și cu evidentă influență a spiritului beethovenian, muzica acestei prime simfonii nu este lipsită de ceea ce va rămâne caracteristic pentru identitatea creatoare a compozitorului, manifestată fie timpuriu (ca în uvertura la *Visul unei nopți de vară*), fie la maturitate. Este vorba de calitatea melosului, de fluența lui în ansamblul dramaturgiei muzicale, de rafinamentul și virtuozitatea instrumentației, de măiestria conducerii vocilor în angrenaj contrapunctic sau de-a lungul transformărilor modulatorii.

Cinci ani mai târziu Mendelssohn-Bartholdy va compune cea de a doua sa simfonie, *Simfonia în re minor* (op. 107). Inspirată de sărbătorirea împlinirii a trei sute de ani de la afirmarea Reformei (mișcare religioasă și politică ce a desprins o mare parte a creștinilor catolici din autoritatea papală), noua creație se va face cunoscută sub denumirea de *Reformations-Symphonie*. Faptul că ea nu a fost prețuită de compozitor a făcut ca manuscrisul ei să rămână mult timp în umbră și doar după trecerea a două decenii de la moartea sa să ajungă a fi tipărită. Așa se explică plasarea acestei lucrări la sfârșitul listei de creație (ca op. 107) și faptul că a rămas considerată drept cea de a cincea simfonie a compozitorului, deși cronologic ea ocupă cel de al doilea loc. Ceea ce îi caracterizează muzica față de celelalte simfonii mendelssohniene este sobrietatea constantă a stilului. Lipsesc avânturile și inflexiunile lirice, lipsesc contrastele dintre idei și părți, lipsește verva și transparența scriiturii sonore. S-ar putea spune că această reținere a expresivității muzicale a fost deliberată, ca rezultat al fondului tratat, așa cum confirmă și citarea unor corale protestante celebre, ca „Amen" al Dresdei ce va inspira și pe Wagner în alcătuirea temei Graalului din opera *Parsifal* sau *Ein'feste Burg ist unser Gott* ale cărui intonații încununează muzica simfoniei într-o concepție orchestrală strălucitoare.

Urmează cuplul de simfonii celebre: *Simfonia Scoțiana*, în *la minor* (op. 56) și *Simfonia italiana* în *la major* (op. 90).

Apariția acestor două simfonii s-a împletit în timp, așa că și de data aceasta se impune necesitatea de a se face anumite precizări. În primul rând faptul că în ceea ce privește cronologia lor, *Simfonia Scoțiana* își merită cel de al treilea loc în rândul celor cinci simfonii mendelssohniene doar pentru faptul că zămislirea muzicii ei începe în anul 1829, an în care compozitorul

Scanned with OKEN Scanner

a vizitat Scoția și a fost impresionat de ceea ce l-a împrejmuit (ca natură, ca amintiri istorice), așa cum atestă schițele rămase. Realizarea muzicii sub forma ei definitivă va fi însă mult mai târziu (în anul 1842) cu cinci ani după împlinirea și lansarea *Simfoniei italiene,* distanță care a condus la manifestarea unor calități ce vorbesc despre un stadiu evolutiv în gândirea și stilul compozitorului. Ținând seama de acest considerent, cea de a treia simfonie este de fapt *Italiana,* ilustrând, în conținut și în formă, concepția creatoare a compozitorului abia trecut de douăzeci de ani, receptivitatea sa la ceea ce-i oferea cerul senin al Italiei, pe de o parte, educația sa muzicală clasică, pe de alta. Viziunea și disciplina gândirii clasice se reflectă în perfecțiunea pe care o are forma (în ansamblul construcției, ca și în părțile ei componente), în logica și limpezimea discursului muzical, în echilibrul dintre obiectiv și subiectiv, păstrat continuu de fluența muzicală ce se sprijină pe cantabilitate și pe o măiestrită transparență a limbajului orchestral. Fără a avea conflicte puternice între idei, și fără a fi urmărit sensuri programatice (așa cum ar anunța titlul), muzica acestei simfonii pare a continua modelele unora din paginile pastorale ale creației înaintașilor clasici, dintre care cele ale lui Beethoven par a fi marcat profund sensibilitatea compozitorului. Dar nu poate fi trecută cu vederea nici vibrația romantică a melancoliei ce răzbate în muzica părții lente a acestei lucrări (partea a doua – *Andante con moto*) un „cântec fără cuvinte" cu ton de baladă intonat de orchestră cu impresionantă simplitate. Romantică apare și muzica părții a treia, un *Intermezzo* asemănător unei pagini miniaturale ce nu mai ține seama de schema tradițională a ciclului simfonic, în care eleganța vechiului *Menuet* sau învolburările mai tânărului *Scherzo* purtau rolul de a contrasta sau de a pregăti concluzia actului artistic. Clasice în construcție (pe traseul A-B-A) , cele două părți mediane ale simfoniei poartă amprenta înclinației romantice către puritatea povestirii epice (partea lentă) sau către sentimentul naturii, așa cum acesta răzbate în secțiunea centrală a muzicii părții a treia. Ecouri ale vibrației elegiace, ca și ale unor tendințe descriptive (cum transmit semnalele de corni din aceeași secțiune centrală a părții a treia) străbat și în muzica ultimei părți (*Presto*), întreținând dinamismul unuia dintre cele mai specifice dansuri ale sudului italic – *Saltarella*. De altfel faptul că Mendelssohn-Bartholdy și-a terminat lucrarea la Napoli, așa cum rezultă dintr-o scrisoare trimisă de el familiei, explică legătura sa cu practica populară locală și entuziasmul său pentru expansivitatea acestui dans. S-ar putea spune că această pagină finală a partiturii este singura care răspunde cu categorică claritate intenției de localizare a acțiunii muzicale, alcătuind, împreună cu prima parte, un cadru ce atestă faptul că muzica acestei simfonii a fost creată sub cerul senin al Italiei.

Scanned with OKEN Scanner

Cinci ani vor despărți realizarea definitivă a celor două simfonii celebre, *Italiana* (1837) și *Scoțiana* (1842), răstimp în care compozitorul a mai dat la iveală o creație în acest gen, *Simfonia în si bemol major* (op. 52), cunoscută sub denumirea de *Lobgesang*. Este o compoziție ocazională, creată cu prilejul sărbătoririi a patru secole trecute de la inventarea tiparului („Gutenberg-Jubiläum" – 1840). Mendelssohn-Bartholdy optează de data aceasta pentru forma de simfonie-cantată intercalând în desfășurarea muzicii ample secțiuni vocale (solistice sau corale). Admirată de contemporani și propagată de Schumann și de Hans von Bülow, muzica acestui *Lobgesang* (Cântec de laudă) poate fi din ce în ce mai rar ascultată în sălile de concert.

După experiența cucerită prin creația a șapte uverturi și patru simfonii, compozitorul matur reia materialele schițate în popasul făcut pe meleagurile scoțiene în anul 1829 (materiale revăzute în timpul călătoriei din Italia – 1830–31) și împlinește muzica acestei valoroase creații, *Simfonia în la minor – Scoțiana* – (op. 56). Privită în ansamblu, muzica ei prezintă o complexitate care o detașează din rândul lucrărilor compuse anterior. O strânsă înlănțuire a gândului dramaturgic domină desfășurarea ei, într-o construcție ciclică ce se impune ca deosebit de personală în simfonismul începuturilor romantice, ilustrată de geniul lui Beethoven și, nu după multă vreme, de fantezia lui Berlioz. Față de îndrăznețele contribuții pe care contemporanii săi le-au avut în evoluția limbajului simfonic, Mendelssohn-Bartholdy concepe unitatea ultimei sale simfonii pe o țesătură sonoră care ilustrează o profunzime de gândire descătușată de influența modelelor preexistente, profunzime care l-a condus la construcția formei de sonată în fiecare act al acestei creații. Departe de inspirația înscrisă pe schițele făcute în timpul călătoriei în Scoția din anul 1829 (ce cuprindeau – pe lângă unele idei muzicale ce-i reflectau impresiile – și melodii tipic scoțiene[1]) muzica simfoniei, așa cum aceasta a fost gândită după trecerea anilor, poartă greutatea unor sentimente ce amintesc mai mult de întunecimile istorice ale acestor ținuturi decât de cele ale peisajului lor cețos. De tonul de baladă al temei ce deschide dramaturgia muzicală (introducerea lentă, în mișcarea *Andante con moto*) nu pare a fi fost străină după cum nu par a fi fost ocolite nici trăsăturile de descumpănire ce au marcat sensibilitatea romantică. Față de simfoniile anterioare, muzica acestei creații pare a fi izvorât din universul sufletesc al altui compozitor. În acest sens, nu poate a fi trecut cu vederea determinismul biografic. Pentru că problemele grave ale existenței, necunoscute de-a lungul copilăriei și tinereții acestui creator, survin doar către sfârșitul vieții,

1 Melodii cu o structură din care lipsesc semitonurile, ca în așa-numita „gamă celtică".

Scanned with OKEN Scanner

influențându-i gândirea și stilul așa cum apare în muzica ultimei simfonii și a ultimului său cvartet (impresionantul *Requiem pentru Fanny*).

La gravitatea gândului concentrat în ideea muzicală elegiacă primară se vor adăuga neliniștile cuprinse în prima temă a formei de sonată, cu creșteri și căderi interioare îndepărtate cu greu de limpezimea temei a doua. Dar persistența lui se va face simțită în continuare în travaliul dezvoltator și cu deosebire la sfârșitul „reprizei" (*Andante come prima*), reflectând o viziune de arc ce-și sprijină capetele pe aceeași adâncime a simțământului, așa cum apare în cadrul primului tablou al simfoniei. Asemenea mijloc de înlănțuire a gândirii simfonice se impune ca nou model de unitate ciclică, admirat de contemporani și împlinit în realizările unor creatori iluștri, din rândul cărora se va desprinde cea din muzica *Requiemului german* de Brahms.

Următoarele două mișcări alcătuiesc un nou model de simfonism unitar, deși caracterul lor diferă cu evidență. Pastorală și evocatoare, muzica celei de a doua părți a simfoniei (în mișcarea „Vivace non troppo") tinde să estompeze vechile neliniști, deși păstrează schema conflictuală a formei de sonată. O cuceritoare vervă dinamică și o rară măiestrie a orchestrației contribuie la valoarea acestei pagini ce conduce curgător la o nouă dezvăluire a sentimentului de suferință ce pare a fi inspirat dramaturgia lucrării. Pentru că lirismul cântului ce deschide muzica părții lente (*Adagio*) apare întretăiat de intonații funebre, mijloc nou de plasticizare a unei suferințe supreme inaugurat în dramaturgia muzicală beethoveniană și preluat de romantici. Rezolvarea acestui conținut intens dramatic se va face treptat, mai întâi prin înseninarea muzicii (reluarea primei secțiuni a formei de lied-sonată) și apoi prin trecerea directă – fără obișnuitul „respiro" dintre părți – la muzica Finalului (*Allegro vivacissimo*). La această trăsătură de continuitate organică a muzicii se va adăuga și prezența neliniștilor trecute, „ideea conducătoare" (inițială) marcând tema oboiului din secțiunea expozitivă a formei de sonată și conducând la un travaliu dezvoltator al cărui stil fugat tinde să pregătească echilibrul concluziei muzicale. O concluzie neobișnuită, avansând printr-o gradată atenuare a sonorității orchestrale care lasă să răzbată rezonanțele unor voci interioare (clarinet, fagot) ca soli ai unei liniști ce urmează a se așterne peste umbre. Procesul simfonic, țesut din plutirea ciclică a unor asemenea umbre într-o desfășurare muzicală ce nu se vrea întreruptă de-a lungul întregii lucrări, este rezolvat romantic, printr-o privire înapoi către rădăcinile lui („Rückblick"), dar într-o viziune de împlinire și luminozitate ce nu se îndepărtează de logica dialecticii clasice. Fără a avea originalitatea principiului ciclic afirmat în creația lui Berlioz sau al celui ce va conduce dramaturgia muzicii wagneriene, realizarea

revenirilor și devenirilor ciclice din ultima simfonie compusă de Mendelssohn-Bartholdy, ca și conducerea lor în formă de arc fie pe plan interior (cum apare în prima parte), fie cu extindere expresivă la dimensiunea întregii lucrări, dezvăluie o autenticitate creatoare cu totul remarcabilă în istoria compoziției.

În ceea ce privește creația concertantă, aceasta pare a fi dominat aspirațiile muzicianului-copil care cânta admirabil la pian, vioară și orgă, anunțând de timpuriu talentul interpretului-dirijor de mai târziu. Din anul 1822 datează *două concerte pentru pian și orchestră de coarde,* descoperite postum în materialele din arhiva berlineză. Și tot în această primă etapă a încercărilor componistice (1822–1823) a compus Mendelssohn-Bartholdy primul său *Concert pentru vioară și orchestră de coarde* (în *re minor*) dedicat profesorului Eduard Rietz. Revine violonistului Yehudi Menuhin meritul de a-i fi lansat muzica în anul 1952, gest omagial remarcabil, dar care nu a avut argumente valorice puternice pentru a-l fi impus în repertoriul violonistic. Au urmat *Concertele pentru două piane și orchestră* (primul în *mi major* – compus în 1823; al doilea în *la bemol major* – în 1824), cărora se adaugă *Concertul pentru vioară, pian și orchestră în re minor* (1823). Farmecul melodic ca și impetuozitatea concertantă, ce solicită în egală măsură virtuozitatea tehnică a celor doi soliști, au contribuit la prezența muzicii lui din ce în ce mai frecventă în ultima vreme în sălile de concert.

Peste un deceniu, compozitorul, trecut de douăzeci de ani, va reveni la genurile concertante și va crea pentru pian și orchestră două concerte (*Concertul în sol minor* – op. 25, în 1830/31 și *Concertul în re minor* – op. 40, în 1837), precum și câteva piese „strălucitoare" (*Capriccio brillant* – op. 22, *Rondo brillant* – op. 29, *Serenada și Allegro giocoso* – op. 43). Din rândul acestor creații prin care tânărul dirijor a răspuns practicii concertante din vremea sa, reprezentativ rămâne *Concertul în sol minor.* Avântul temei lui introductive – pe o linie cromatică ascendentă, în sonoritate crescândă (de la *piano* la *fortissimo*) – anunță expansivitatea muzicii. Domolită de simplitatea temei a doua din forma de sonată (prima parte) și înnobilată de lirismul muzicii din Andante (partea a doua), exuberanța muzicală va culmina în Final (*Molto allegro vivace*), fără a mai putea fi stăvilită de muzica unor episoade trecătoare cu ecouri de basm feeric sau de amintiri desprinse din entitățile tematice ale primei părți. Asemenea element de legătură ciclică, ca și faptul că muzica concertului se cânta fără întrerupere, dezvăluie intenția compozitorului de a crea o deplină unitate în desfășurarea acestui gen.

Scanned with OKEN Scanner

Lansat de compozitorul-pianist în toamna anului 1831 (la München, în Odeonsaal), concertul a deschis seria unor mari succese ale muzicii lui. „Cu toate că l-am compus în câteva zile și aproape cu neglijență, concertul a plăcut întotdeauna cel mai mult publicului" va mărturisi Mendelssohn-Bartholdy într-o scrisoare adresată la 19 decembrie 1832 editurii „Breitkopf și Härtel", preferință atestată până târziu de numeroase relatări din presa vremii. Impresionantă rămâne cea care a înregistrat concertul interpretat de pianista Delphine von Schauroth (căreia îi fusese dedicat) în sala Gewandhaus din Leipzig în anul 1870, la douăzeci de ani după moartea compozitorului.

Cu ultima sa creație concertantă, Mendelssohn-Bartholdy va cuceri nemurirea. Este vorba de *Concertul în mi minor pentru vioară și orchestră* (op. 64), mult iubit de interpreți și de public, nelipsit din repertoriul tuturor marilor violoniști. „Mari", pentru că ei trebuie să aibă nu numai o mare capacitate tehnică pentru a învinge dificultățile din scriitura violonistică, dar mai ales o sensibilitate care să-i ajute să înțeleagă farmecul romantismului acestui creator, pe cât de supravegheat în efuziuni lirice sau avânturi eroice, pe atât de proaspăt în fantezia cu care evocă lumea spiridușilor și a zânelor din basmele nordice ascultate și citite de el în copilărie. Acest fond epic caracteristic pentru primele înregistrări din imaginația copilului se va reflecta în numeroase pagini ale creației sale, fie aparținând adolescenței (ca în uvertura la *Visul unei nopți de vară*), fie datând din anii târzii (*Concertul în mi minor pentru vioară și orchestră* al anului 1844).

Cât de des s-a enunțat ideea unui declin creator în ultimele realizări ale vieții acestui compozitor! Se pare că asemenea comentatori nu au cunoscut nici frumusețea acestui ultim concert și nici profunzimea ultimului cvartet (*în fa minor*) scris în 1847, ultimul an al vieții. Sunt creații reprezentative nu numai pentru talentul și măiestria celui ce le-a dăruit literaturii concertante sau camerale, dar și pentru însemnătatea pe care contribuția gândirii romantice o are în evoluția istorică a compoziției muzicale. În acest ultim sens nu poate fi trecut cu vederea faptul că solistul, și nu orchestra, prezintă (doar după două măsuri introductive de *tutti*) tema de deschidere a muzicii din *Concertul în mi minor* (*Allegro molto appassionato*). Cât de prelungit și de neconformist se desfășoară înțelesul ei (pe întinderea a două fraze cu dimensiuni diferite) și cât de complementar urmează sensul liric al temei secundare din forma de sonată, sunt însușiri ce pledează din nou pentru o autenticitate de gândire. Menținerea în principiile arhitecturii tradiționale este permanent urmărită, dar câtă fantezie conduce pana compozitorului la dăltuirea construcției sale muzicale. Survin idei noi, unele făcând tranziția către secțiunea următoare, altele cu rol de contramelodie;

Scanned with OKEN Scanner

survin reliefuri evocatoare în coloritul orchestrației, în dinamica muzicii survine și o specifică dispoziție a ideilor din secțiunea finală a acestui prim act al concertului, deoarece cadența – tradițională demonstrație de sinteză creatoare și de virtuozitate interpretativă – apare organic integrată în trama muzicală, fiind plasată înaintea concluziei (Repriza) și nu între aceasta și secțiunea finală a formei (*Coda*). Conform tradiției este episodul ce face tranziția dintre cadență și repriză, moment în care rolul solistic se estompează, figurațiile viorii plutind doar peste înfiripareа temei principale în sonoritate orchestrală (viori, flaute, oboaie). Iar în ceea ce privește independența creatoare a acestui compozitor, remarcabil este și faptul în care el creează legătura dintre primele părți ale concertului. El desprinde din acordul ce încheiase strălucitoarea culminație finală (*Presto*) glasul fagotului și-i dă rolul de a menține aceeași notă până la integrarea ei în muzica măsurilor introductive din partea mediană (*Andante*). Intrarea vocii soliste va fi purtătoarea unei melodii ce transmite nostalgie, tandrețe, visare. Pe construcția formei de lied (A-B-A) confesiunea lirică, cu unduiri și articulații de grai, va prinde învolburări dramatice în secțiunea mediană, dar intervenția lor va fi treptat învinsă de vibrația poetică a muzicii din prima secțiune. Și iarăși trebuie remarcat meritul compozitorului de a fi căutat căi noi de realizare a unității unei creații. De data aceasta el prelungește sensurile lirice ale muzicii lente în primele patrusprezece măsuri ale ultimei părți (*Allegro non troppo*) concepute ca punte către muzica finală (*Allegro molto vivace*). Cu înțeles ambiguu, muzica acestui scurt episod privește, asemenea legendarului Janus, și spre trecut și spre viitor, cantilena viorii fiind frânată de intervenția decisă a alămurilor și transformată într-o figurație șăgalnică din care va izbucni prospețimea muzicii finale, o nouă mărturie de originalitate. Pentru că în fluența ei nezăgăzuită, compozitorul imprimă un suflu de legendă, cu spiriduși a căror goană este întreținută de apariții feerice sau de momente festive ce amintesc plasticitatea muzicii din *Visul unei nopți de vară*.

Ascultată în sălile de concert sau analizată ca proces de creație în evoluția istorică, muzica acestei lucrări mendelssohniene se înscrie printre marile reușite ale simfonismului romantic. Plămădirea ei a durat șase ani, așa cum se poate desprinde dintr-o scrisoare pe care compozitorul a trimis-o la 30 iulie 1838 violonistului Ferdinand David, pe atunci concertmaestru al orchestrei „Gewandhaus": „Pentru viitoarea iarnă doresc mult să-ți compun un concert. Mă obsedează unul în *mi minor*, al cărui început nu-mi dă deloc liniște..." O neliniște care a durat îndelung, realizarea acestei creații concertante terminându-se în anul 1844, iar evenimentul primei ei audiții având loc un an mai târziu, la 15 martie 1845, în interpretarea dedicatarului

Scanned with OKEN Scanner

ei, Ferdinand David. Răsplata publicului – de atunci, ca și a celui din zilele noastre – n-a încetat și nu încetează de a-i confirma valoarea și de a infirma astfel considerația relativă la „declinul creator" ce ar fi survenit în faza finală a vieții compozitorului.

Din aceeași perioadă târzie datează și un *Concert pentru voce și orchestră (Konzert-Artie für Sopran und Orchester* – op. 94*)*, mai puțin cunoscut, dar care atrage atenția asupra orizontului pe care acest creator încerca să-l lărgească în contemporaneitatea sa romantică.

Cu *Scoțiana,* cu *Concertul în mi minor pentru vioară și orchestră* și cu *Cvartetul de coarde în fa minor,* lucrări ce încununează bogata listă de creație a unui scurt drum creator (doar cu trei ani mai lung decât cel al lui Mozart), se împlinește și se definește specificul romantic al acestui compozitor pe cât de dotat, pe atât de erudit și de generos.

CREAȚIA VOCAL-SIMFONICĂ

O profundă observație a muzicii religioase protestante sau a muzicii anglicane pe care Mendelssohn-Bartholdy a avut prilejul să o asculte la slujbele religioase oficiate în Anglia l-a condus la realizarea a numeroase compoziții în genurile muzicii ecleziastice. Însă câteva *Fugi* pentru cor la patru și cinci voci și *19 Psalmi* pentru cor și soliști (datând din anul 1821), o *Gloria,* un *Magnificat* (1822) și un *Kirie în do minor* pentru cor dublu și soliști (1823) formează un grup de lucrări care-i anunță de la doisprezece-treisprezece ani îndreptarea către muzica bisericească. Vor urma apoi *Motete, Psalmi, Imnuri, Antheme, Laude, Cantate,* părți din liturghii duminicale (figurând sau nu în lista de opusuri), pagini de o rară frumusețe, dar mai puțin cunoscute în zilele noastre. Pentru muzica religioasă creată de Mendelssohn-Bartholdy nu a pledat un timp decât girul pe care i l-a dat marea sa receptivitate la valoarea inestimabilă a *Pasiunii după Matei,* muzică pe care el a reînviat-o și a dăruit-o posterității pe când avea doar douăzeci de ani. Dar oricare dintre lucrările sale bisericești îi reprezintă atât sensibilitatea, harul artistic și acea luciditate care i-a condus pana la un mereu supravegheat dozaj al patosului romantic, cât și o profundă cunoaștere a tradițiilor polifonice corale sau instrumentale. Asemenea trăsături de frumusețe și rafinament stilistic pot fi surprinse în lucrări religioase compuse timpuriu, ca în *Salve Regina* pentru soprană și orchestră de coarde (1824),

Scanned with OKEN Scanner

în *Te Deum* pentru cor dublu, soliști și continuo (1826), în cantatele *Tu es Petru* și *Christe, Du Lamm Gottes* (1827), în *Ave Maria Stella* pentru soprană, orchestră și orgă (1828) sau *Ave Maria* pentru cor, soliști și orgă (1830), unele publicate în grupul intitulat *Kirchenmusik* (op. 23). Un lung șir de *Psalmi* brăzdează perioada de maturitate creatoare (grupați în op. 42, op. 46, op. 51 și op. 91) cărora se adaugă cunoscutul *Cântec de vecernie* pentru cor bărbătesc, tenor, violoncel și bas (op. 121) și *Motetele* pentru soliști și cor a cappella (op. 69) compuse în 1847, ultimul an al vieții. Dar cine mai cunoaște astăzi aceste pagini de muzică religioasă mult prețuite de Robert și Clara Schumann? Însuși compozitorul lor le-a iubit și dirijat, considerând psalmul *Wie der Hirsch schreit nach Wasser* (op. 42) printre cele mai realizate dintre lucrările sale. Și așa cum el a luptat pentru a reuși să readucă la lumină lucrări de mult uitate (cum a fost *Pasiunea după Matei,* capodopera lui Bach) sau să dea viață unor lucrări de mare valoare până atunci necunoscute (cum a fost *Simfonia în do major* de Schubert, descoperită de Robert Schumann la Viena, în anul 1839), datoria interpreților și a muzicologiei contemporane este de a reînvia asemenea pagini, pentru ca ele să nu rămână doar în stadiul informativ, și acesta destul de sărac. În acest sens poate surprinde teza lansată de cercetătorul și muzicologul german Hermann Kretzschmar (1848–1924), după care marea însemnătate a compozitorului Mendelssohn-Bartholdy se întemeiază cu deosebire pe lucrările sale religioase, lucrări dacă nu total necunoscute, prea rar prezente în repertoriile ansamblurilor corale sau vocal-simfonice.

Ceea ce s-a impus mai mult în viața de concert din timpul vieții compozitorului și multă vreme după, a fost muzica celor două oratorii pe tematică religioasă, *Paulus* (op. 36) și *Elias* (op. 70), știut fiind că cea de a treia lucrare în acest gen – *Christus* compusă la sfârșitul vieții (1847) a rămas neterminată[1]. Ambele lucrări au fost realizate îndelung (în câte două etape[2]) și ambele i-au adus renume nu numai în marile centre muzicale germane, dar mai ales în cele din Anglia, țară în care dăinuia venerația pentru Händel și pentru oratoriile sale. A revenit ansamblului vocal-simfonic din Birmingham onoarea de a fi cântat în primă audiție engleză muzica oratoriului *Paulus* în luna august a anului 1837, la un an după premiera germană de la Düsseldorf (22 mai 1836). Povestirea biblică a convertirii lui Saul (numele purtat de Sfântul Paul în perioada păgână a vieții) la creștinism și a pribegiei lui prin pustiu i-a inspirat compozitorului o monumentală frescă vocal-simfonică, impulsionată de cuvintele lui Isus: „Saule, Saule, de ce mă prigonești?

1 Lucrarea figurează, totuși, în lista de lucrări ca op. 97, dar cu mențiunea *Fragment.*

2 *Paulus:* 1831–32 și 1834–36; *Elias:* 1837–38 și 1844–46.

Scanned with OKEN Scanner

Eu sunt Isus din Nazareth..." – apel îndurerat (cor de femei la patru voci, învăluit de acordurile suflătorilor din lemn). Mai mult decât în oricare dintre genurile în care Mendelssohn-Bartholdy a compus, genul oratorial i-a putut ilustra trăsăturile caracteristice ale temperamentului său, ale talentului și culturii sale. Rădăcinile în arta lui Bach și Händel sau în echilibrul viziunii clasice se împletesc de data aceasta cu evidente tendințe către lirismul romantic, așa cum acestea se dezvăluie în arii și coruri de o splendidă amploare melodică, ca și în pagini simfonice ce învăluie sau întretaie expunerea vocală a conținutului biblic. În această privință, a sintezei dintre gândirea tradițională și cea a contemporaneității romantice, dintre exigență și îndrăzneli creatoare, muzicologul englez George Grove (1820–1900) considera oratoriul *Elias* drept cea mai desăvârșită creație în acest gen din întreg secolul al XIX-lea. Este drept că acest secol înregistrează o stagnare în evoluția oratoriului religios (după *Creațiunea* lui Haydn). Doar Friedrich Schneider (1786–1853), compozitor de mult uitat, dar care a excelat în muzică religioasă, a mai găsit resurse pentru a-l contemporaneiza în oratoriul intitulat *Weltgericht,* dar nici această creație nu a avut suficiente calități pentru a rezista cernerii timpului, așa cum au avut oratoriile lui Mendelssohn-Bartholdy. Și dacă în *Paulus* dramaturgia muzicii se sprijină pe conflicte între trecut și prezent, între real și ideal, totul menținut în viziunea estetică clasică, în *Elias* domină suflul liric, izvorât din puritatea sentimentelor ce au călăuzit gândurile și acțiunile profetului descris în textele *Vechiului Testament.* Și nu e de mirare că sextetul îngerilor din această creație (pe textul *Hebe deine Augen auf)* a răsunat în glasul școlarilor din orașele și satele germane sau engleze, așa cum rezultă din relatările făcute la început de secol de Carl Reinecke (1824–1910), un alt dirijor din fruntea orchestrei Gewandhaus (între anii 1895–1902). La popularitatea pe care au cunoscut-o corurile și ariile din acest ultim oratoriu a contribuit în bună măsură și melodismul lor ce nu era străin de intonațiile cântecelor populare, așa cum declara însuși compozitorul (încercând să-și analizeze stilul) într-o scrisoare adresată prietenului său Julius Schubring la 2 noiembrie 1838.

Cu totul altfel este concepută realizarea vocal-simfonică în lucrările pe care Mendelssohn-Bartholdy le-a compus cu prilejul unor festivități (în *An die Künstler* sau în *Gutenberg-Kantate*) și mai ales în cele inspirate din subiecte literare profane. În acest sens, deosebit de reprezentativă pentru manifestarea romantică a artei compozitorului rămâne balada coral-simfonică *Die erste Walpurgisnacht* (Prima noapte a Walpurgiei) pentru soliști, cor și orchestră (op. 60). La baza ei stau versurile pe care Goethe le scrisese în 1799 și pe care Mendelssohn-Bartholdy le cunoscuse într-una din perio-

Scanned with OKEN Scanner

dicele sale vizite la poetul octogenar. Muzica, pusă în partitură în anii 1830-32, a fost revizuită zece ani mai târziu și prezentată publicului din Leipzig la 2 februarie 1843. Se spune că însuși Berlioz – „antipodul" său, cum îl considerau muzicienii contemporani – a fost entuziasmat de prospețimea vibrației ei romantice, factură ce amintește scânteietoarea viziune pictural-emoțională din uvertura la *Visul unei nopți de vară* creată la șaptesprezece ani. Și dacă în acea bijuterie simfonică a primei tinereți izbucnise adevărate scântei de geniu (asupra cărora compozitorul n-a mai revenit pentru a le atenua), în narațiunea muzicală despre sărbătoarea păgână în care demonii întâlnesc vrăjitoarele, se poate admira de la prima la ultima ei măsură marea măiestrie pe care el o cucerise de-a lungul anilor de experiență creatoare.

În ceea ce privește genul operei, acesta a intrat mai puțin în preocupările compozitorului. Câteva încercări datează din perioada timpurie a manifestării sale creatoare: *Die Soldatenliebschaft* (1820), *Die beiden Pädagogen* (1821), *Die wandernden Komödianten* (1821–1822), *Die beiden Neffen* (1822–1823), *Die Hochzeit des Camacho* (1824–1825), toate cu tematică comică și stil intermediar între opera *buffa* și *Singspiel*, ultima fiind integrată de compozitor în lista sa de opusuri (la numărul 10). Vor trece mulți ani până când el va mai fi tentat să compună pentru scenă. Dar viitoarea creație nu va fi asemănătoare genului de operă atât de iubit și aplaudat de marele public, ci se va prezenta sub forma unei ample și închegate muzici de scenă, tălmăcind desfășurarea acțiunii unor celebre piese de teatru. Îl va atrage în primul rând dramatica legendă a Antigonei, transmisă eternității de tragedia lui Sofocle. El va compune în anul 1841 o impresionantă muzică pentru această piesă, dominată de intervenții corale ce au rolul de a purta, ca și în concepția antică, comentariile asupra acțiunii scenice. Dramaturgia muzicală nu este lipsită de expuneri sau de lamentații solistice, cântate sau rostite cu sau fără acompaniament orchestral, care contribuie la realizarea sintezei dintre specificul diferitelor manifestări de artă scenică – teatrul, opera, oratoriul. Accente de tulburătoare expresivitate muzicală subliniază permanent momentele de declamație ale textului tragic, adâncindu-i înțelesurile. Nimic nu e convențional, nimic nu e desuet, întreaga țesătură dintre cuvânt și muzică afirmând o viziune și o vibrație romantică în exprimarea eternelor adevăruri culese din dramaturgia gândirii antice. Atras de natura filosofică a acestui subiect, Mendelssohn-Bartholdy va merge în adâncime și va compune în anii 1844–1845 muzica de scenă și

Scanned with OKEN Scanner

pentru *Öedip la Colona* (a aceluiași autor elen), subiect ce anticipează de fapt drama Antigonei[1].

Între aceste două creații vocal-simfonice inspirate de tragediile lui Sofocle (prima purtând nr. de op. 55, a doua – 93) Mendelssohn-Bartholdy a continuat capodopera tinereții sale, Uvertura la *Visul unei nopți de vară*, creând muzica de scenă (orchestrală sau coral-orchestrală) pentru douăsprezece momente din desfășurarea piesei lui Shakespeare. Din rândul acestora se vor desprinde cinci piese orchestrale (*Scherzo, Intermezzo, Notturno, Hochzeitmarsch, Rüpeltanz*) cărora se va încorpora muzica uverturii (op. 21), formându-se astfel o suită ce a fost editată sub titlul *Musik zu Shakespeare Sommernachtstraum* (op. 61), formă sub care se cântă în concerte simfonice (integral sau parțial). Coloristica evocatoare a orchestrației, într-o virtuozitate instrumentală ce tinde să prindă imaginea transparentă a irealului din visul shakespearian, este o trăsătură stilistică ce reprezintă o prețioasă mărturie a autenticității artei acestui compozitor, a pasului înainte pe care el îl face în simfonizarea viziunilor romantice culese din vis sau din basm.

O nouă muzică de scenă pentru piesa *Athalie* de Racine (op. 74), un *Liederspiel* într-un act (*Heimkehr aus der Fremde* – op. 89) și o ultimă încercare de a crea o operă (*Loreley* – op. 98) pe care nu a mai reușit să o termine – era în ultimul an al vieții – sunt lucrări care vorbesc despre năzuința compozitorului de a putea compune și în genul operei, gen în care excelase de curând Karl Maria von Weber. Dar, asemenea încercărilor lui Schubert, urmele lăsate de Mendelssohn-Bartholdy în această direcție au fost palide. Cu toată frumusețea unor pagini orchestrale sau coral-instrumentale din cuprinsul lor, lucrările sale pentru scenă (cu excepția celei inspirată de Shakespeare) nu au rezistat cernerii timpului.

*
* *

Dotat cu o inteligență și o memorie extraordinară, cultivat și mereu harnic, „hipersensibil, frumos, sociabil și bun", cum îl descria unul dintre

1 Antigona era fiica lui Oedip, regele cetății Teba, rod al căsătoriei lui cu Jocasta (ce-i era mamă, fără ca el să fi știut). După ce se va pedepsi pentru acest îngrozitor incest (mutilându-și ochii), el va porni în pribegie și va fi însoțit de Antigona până în ultima clipă a vieții (la Colona). Revenită la Teba, ea va fi condamnată să fie îngropată de vie pentru vina de a fi călcat porunca noului rege (tiranul Creon) – aceea de a fi îndeplinit ritualul tradițional de înmormântare pentru fratele său, mort în luptă. În timp ce ea reușește să se spânzure în închisoare, iubitul ei (fiul lui Creon) nu poate supraviețui nedreptății făcută de tatăl său, sinucigându-se și el.

Scanned with OKEN Scanner

biografii contemporani, acest artist al romantismului muzical care a pictat, a concertat și a dirijat cu pasiune, a lăsat urma harului și a măiestriei sale într-o creație ce se înscrie pe traiectoria gândirii clasice scânteind de elanuri noi în lucrări timpurii (ca în uvertura *Visul unei nopți de vară)* sau târzii *(Concertul pentru vioară și orchestra în mi minor)* într-un spirit novator ce caută și dă soluții, totul într-o efervescență creatoare ce a îmbogățit literatura muzicală în toate genurile ei culte. Cuceritoare prin seninătatea ei, prin farmecul unor imagini feerico-fantastice, prin noblețea gândurilor și a limpezimii transmiterii lor prin sunete, creația lui Mendelssohn-Bartholdy se impune și prin merite ce au condus la desăvârșirea genurilor miniaturale instrumentale (*Cântece fără cuvinte*) și orchestrale (uvertura de concert), ca și a gândirii solistice (concertante și sintetizatoare) pe planul discursului muzical. Și dacă Hamburgul își reclamă pe bună dreptate paternitatea asupra sa (ca și asupra lui Brahms), acest artist al nordului european rămâne de fapt un fiu al orașului Leipzig, prin dăruirea și credința sa în muzica mare pe care a făcut-o să răsune în sala Gewandhaus și în sălile tânărului Conservator al cărui fondator a fost, prin marea demonstrație de pasiune ca nedezmințit crainic al muzicii lui Bach și Beethoven, precum și al unor contemporani ce vor deveni iluștri, impunându-se astfel ca liant între tradiție și modernitatea sa muzicală, în ceea ce aceasta demonstra noblețe.

Numit *doctor honoris causa* al Universității din Leipzig și cetățean de onoare al acestui centru de cultură german, Mendelssohn-Bartholdy a murit tânăr, la 4 noiembrie 1847, fără să-și fi putut da, ca și Schubert, întreaga măsură a talentului său.

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA A II-A

GENERAȚIA ANULUI 1810

Scanned with OKEN Scanner

În anul 1810 începe viețuirea a doi compozitori în realizările cărora apar întruchipate cele mai specifice trăsături ale curentului romantic: Robert Schumann și Frederic Chopin. O viețuire scurtă în ambele cazuri, dar care a lăsat urme de o valoare inestimabilă în evoluția creației muzicale culte.

Cu Beethoven se afirmase sentimentul revoluționar al timpului cu o intensitate neegalată de-a lungul perioadei romantice. Cu Schubert – liedul cucerise dimensiuni de valoare neatinsă încă, oglindind bucurii și tristeți nimănui străine, iar arta lui Carl Maria von Weber marcase nu numai categorice trăsături de autenticitate națională în genul operei[1], dar și explorarea unor simboluri stilistice ce anticipau unele trăsături ale limbajului wagnerian. La toți acești urmași ai lui Beethoven au survenit gânduri pe care ei le-au fixat în forme prea puțin cultivate în clasicism (miniaturale, programatice, libere), după cum toți au cântat splendorile naturii, căutând și regăsind echilibrul lor sufletesc în mijlocul ei, au iubit poezia și literatura în care era reflectată întreaga perioadă de neîmpliniri a vremii lor și au preamărit pe Dumnezeu punând, asemenea modelului lor ilustru, întreaga forță a talentului lor în slujba binelui. Un talent care la mai toți s-a manifestat din anii copilăriei, pasiunea pentru muzică dominând și călăuzind formația și evoluția lor către cucerirea misteriosului univers al sunetelor.

Ajungând, la anul 1810, în care creațiile lui Beethoven, pe atunci în vârstă de patruzeci de ani, răsunau clocotitoare alături de farmecul celor dăruite nemuririi de Mozart și Haydn, plecați în neființă, ne aflăm în fața unei epoci de o categorică valoare în desfășurarea istorică a muzicii, pentru că în acest an începe viața lui Robert Schumann și a lui Frederic Chopin, amintind de miraculosul an 1685 care adusese pe lume pe Bach, Händel și Domenico Scarlatti.

---

1 Creația lui Carl Maria von Weber va fi tratată în vol. IV.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL I

ROBERT SCHUMANN
(1810 — 1856)

În ziua de 8 iunie a anului 1810 se naște la Zwickau, un orășel din întinsa Saxonie, Robert Alexander Schumann. O Saxonie ce va dărui culturii universale doar peste trei ani (1813) și pe Wagner, compozitor ce va marca și el contururi de aur spiritualității locale.

Schumann a fost al cincilea și cel mai mic dintre copiii lui August Gottlieb Schumann, librar erudit, editor și scriitor el însuși, și al Johannei Christiane Schumann, născută Schnabel, o strănepoată a scriitorului G.E. Lessing. Într-o asemenea casă luminată de cultură din care nu lipsea tradiția (unul din bunicii săi fusese chirurg, celălalt pastor) și nici siguranța materială, educația copiilor a fost înfloritoare. Ca însușiri s-a detașat mezinul, Robert Alexander, care la șase ani a fost înscris la o școală preparatorie particulară, la șapte ani încredințat organistului Johann Kuntsch pentru a primi lecții de pian, iar la zece ani la liceul din Zwickau. Cu o școlaritate excelent notată, Schumann a manifestat dispoziții precoce pentru literatură și s-a distins ca pianist cu contribuții aplaudate la manifestările școlare sărbătorești, dar decizia de a se consacra muzicii va surveni mult mai târziu, la douăzeci de ani, dată biografică ce impune o categorică deosebire între formația sa și cea a muzicienilor înaintași sau din contemporaneitate. Deși Johanna Christiane, mama sa, era o bună pianistă, cel care a contribuit în mai mare măsură la educația sa muzicală a fost tatăl, a cărui dragoste pentru muzică l-a purtat deseori în săli de concerte și de operă. Alături de acest părinte cu înclinații spre frumosul artistic a putut copilul sau adolescentul Schumann să admire muzica lui Mozart *(Flautul fermecat* – la Leipzig, în 1819) și virtuozitatea pianistică a lui Moscheles[1] într-unul din concertele

1 Ignaz Moscheles (1794–1870), pianist, compozitor și dirijor care a avut un rol important ca profesor și organizator de concerte la Londra între anii 1826–1846, apoi ca profesor de pian la Conservatorul din Leipzig (de curând înființat de către Mendelssohn-Bartholdy). Este cel căruia Beethoven i-a adresat ultima sa scrisoare (datată 18 martie 1827, deci cu o săptămână înainte de moarte).

Scanned with OKEN Scanner

ascultate de el în același an la Karlsbad. Despre acest eveniment concertistic ce i-a marcat copilăria va scrie mai târziu pianistului german: „Au trecut mai bine de treizeci de ani de atunci, moment în care am decis să păstrez programul concertului Dvs. ca pe o relicvă...".

Între anii 1820 (când intră la liceu) și 1825, învățătura lui Schumann merge paralel cu o nestăvilită pasiune pentru literatură, întreținută și condusă gradat tot de tatăl său. Citește mult, culege citate din opere literare și estetice, scrie impresii proprii sau versuri pe care le adună și le intitulează *Frunze și floricele din poiana de aur* („Blätter und Blümchen aus der goldenen Aue"), pentru ca la cincisprezece ani să inițieze chiar și o asociație școlărească „pentru răspândirea literaturii germane", după cum este specificată menirea ei în titulatură (Literarischen Verein zur Einweihung in die deutsche Literatur"). Din această epocă datează și începutul celei de a doua culegeri de versuri create de el (pasiune ce va dura până în anul 1828), intitulată *De toate din pana lui Robert de pe valea Muldei*[1] (*Allerlei aus der Feder Roberts an der Mulde*) și mai ales pornirea unui jurnal în care își va nota gândurile cu regularitate, ceea ce va constitui un inestimabil fond de informații pentru biografii săi de mai târziu.

Muzica părea să fi rămas pe planul al doilea, mai ales că lecțiile cu organistul Kuntsch încetează în vara anului 1825, nemaicorespunzând nivelului de artă interpretativă atinsă de discipolul pianist-amator. Înduioșător rămâne faptul că proiectul tatălui de a-l fi încredințat pentru perfecționare în această direcție renumitului virtuoz Carl Maria von Weber nu a mai putut fi realizat, valorosul pianist și compozitor german încetând din viață în anul imediat următor, an în care moare (la 10 august 1826) și acest bun părinte al lui Robert Schumann, ce abia împlinise șaisprezece ani.

Dar ceea ce transmit biografii în legătură cu o presupusă chemare timpurie a muzicii se sprijină mai mult pe mărturia unei compoziții făcută de el la vârsta de doisprezece ani (*Psalmul 150* pentru cor și orchestră), ca și pe inițiativa de a fi înființat la aceeași vârstă o orchestră de școlari, pe care el o dirija de la pian. La aceste îndrăzneli edificatoare se mai adaugă și voluptatea cu care elevul Schumann improviza texte de comedii și de spectacole pentru copii, toate întovărășite de muzică compusă de el.

Mai presus de aceste mărturii despre înclinațiile sale muzicale rămân însă cele despre literatură, consemnate în jurnalul său cu regularitate. La impresiile culese de adolescent din lecturile pe care tatăl său i le punea la dispoziție — lecturi din care nu lipseau anticii, clasicii și mai ales contemporanii romantici (Byron, Goethe, Schiller) — se va adăuga în curând admirația

1 Mulda este râul ce străbate orașul Zwickau.

sa pentru Jean Paul Richter, nedezmințită vreodată. Sub influența lui covârșitoare va scrie istorisirile din *Serile din iunie și zilele de iulie,* ca și unele încercări de versuri, iar mai târziu (când muzica va învinge înclinațiile către literatură) și cel de al doilea opus al său, *Papillons,* lucrare care va afirma stilul său inconfundabil.

Anul 1826, a cărui lună august îi adusese pierderea tatălui său, a fost marcat și de o altă mare suferință a familiei, cea a morții unicei sale surori, „prima și cea mai grea despărțire", după cum mărturisește adolescentul de șaisprezece ani în paginile jurnalului său. Se pare că acest prim contact cu realitatea morții nu va putea fi uitat și va inspira (după trecerea a două decenii) muzica tragică compusă pentru poemul *Manfred* de Byron. Biografii semnalează și unele manifestări depresive în legătură cu acest prim șoc trăit de Schumann, hipersensibilitate care va determina în viitor asemenea crize, și aceasta nu numai în urma unor suferințe sufletești, ci și ca rezultat al unor perioade de mare surmenaj intelectual.

Anul următor readuce echilibrul acestui tânăr licean și-i dă prilejul să asculte numeroase lucrări de muzică de cameră (de Haydn, Mozart, Beethoven) în casa dotorului Carl Erdman Carus, un bun prieten al familiei. A fost o muzică ce l-a încântat și a contribuit în mare măsură la dimensiunile noi ale orizontului său artistic. Intervine și licărirea unui sentiment de dragoste pentru Agnes Carus, soția unui doctor din Colditz, o pasionată muziciană prin a cărei interpretare a cunoscut și a fost fermecat de liedurile lui Schubert. Fără îndoială că pentru ea va compune la începutul anului 1827, grupul celor *11 lieduri,* unele pe versuri proprii, ca de exemplu cel intitulat *Sehnsucht* sau, cu naivă discreție – *Lied für xxx*...

Între 1828 (când termină liceul și aduce acasă o diplomă încununată cu laude) și anul 1831, se conturează în viața tânărului Schumann un „intermezzo" împărțit între Universitățile din Leipzig și Heidelberg, unde mama și tutorele său hotărâseră să urmeze studii de Drept, în vederea unei cariere juridice. „Intră acum în scenă adevăratul om, până acum în umbră...", scria el prietenului său Emil Flechsig, „dar fără ghid, fără stăpân, fără tată...". Acest „om" deprins să fie ascultător, se va înscrie la Facultatea din Leipzig pentru a urma studii juridice, cum hotărâse familia, dar nu le va termina, pentru că în viața lui nouă, departe de cei ce-i hotărau viitorul, vor surveni evenimente ce-i vor fortifica personalitatea și-i vor direcționa calea către vechea chemare a artei. Mai întâi o lungă excursie pe meleagurile bavareze în compania lui Gisbert Rosen, unul dintre prietenii studenției. Splendorile naturii, vizitele făcute văduvei lui Jean Paul (la Bayreuth) și lui Heine (la München) i-au relevat absurdul deciziei de a se fi dedicat unei cariere nepotrivite cu temperamentul său. Pentru că studentul Universității din

Scanned with OKEN Scanner

Leipzig nu cucerise faimă decât ca pianist și nu ca element studios, așa cum se afirmase de-a lungul școlarității. S-a întâmplat ca în acest prim an de studenție să fi fost îndreptat și către Gottlieb Wiedebein (dirijor la Brunswick) pentru a-l consulta în privința unora dintre compozițiile sale de diletant. Reputatul muzician i-a recunoscut talentul și l-a încurajat, dar l-a îndrumat și către studii necesare pentru a putea cuceri această pretențioasă cale a artei muzicale. Este momentul în care îi este relevată și marea valoare a *Clavecinului bine temperat* de Bach, al cărui cuprins îl studiază cu pasiune și determină conturarea unei decizii de a consacra muzicii cea mai mare parte a timpului său liber după atâția ani în care el fusese dominat de pasiunea pentru literatură. În această privință biografia sa este cu totul diferită de cea a muzicienilor din trecut sau din contemporaneitate, majoritatea dintre aceștia fiind, așa cum s-a mai menționat, înarmați de mici mai mult cu cititul notelor de pe portative decât cu cel al cărților. Fără să se fi bucurat de îndrumările unui Conservator sau ale unor mari maeștri, Schumann, discipol al unui organist modest (asemenea lui Verdi), a început să compună fără să se fi putut sprijini pe cunoștințe dobândite prin învățătură.

S-a mai întâmplat ca la familia Carus să-l întâlnească și pe Friedrich Wieck, pianist, pedagog celebru, autor al unei metode de învățătură pianistică a cărei valoare era ilustrată de elevii săi, în fruntea cărora strălucea unica sa fiică, Clara Wieck, în vârstă de nouă ani pe atunci. La 20 octombrie 1828, când Schumann a avut prima oară prilejul să o asculte (și era atât de departe de a fi bănuit că ea va fi soția sa), el a decis să fie elevul ilustrului profesor. Acesta l-a ascultat cântând la pian, i-a recunoscut harul și a acceptat.

Cele *8 Poloneze pentru pian la patru mâini,* create în același an 1828, anul eliberării sale de sub influența familiei, reflectă cu evidență transformările ce începeau să se insinueze în perioada studenției sale. El nu părăsește studiile juridice, este drept, dar hotărăște să se transfere la Universitatea din Heidelberg la care studia prietenul său Gisbert Rosen și unde profesorul A.F. Justus Thibaut, mare iubitor de muzică, preda cursul de jurisprudență. În casa acestui jurist meloman studentul Schumann a fost deseori oaspete, participând la seratele lui muzicale ca pianist sau compozitor. Mai mult decât atât, el ajunge să cucerească publicul din Heidelberg într-unul din concertele asociației muzicale studențești din care făcea parte. Cu rezultate bune și la studiile juridice, el primește în vara anului 1828 încuviințarea mamei sale de a face o excursie în Elveția. Îl întâmpină splendorile naturii, prospețimea înălțimilor și strălucirea lacurilor, pentru ca apoi, în nordul Italiei să fie cucerit de farmecul Veneției, ca și de muzica pe care o ascultă seară de seară la Scala din Milano.

Scanned with OKEN Scanner

Reîntors la Heidelberg, Schumann continuă să se împartă între studiile de la Universitate, literatură și muzică, activități dintre care doar ultimele două îl făceau fericit. „El (Schubert) este mereu și mereu *unicul meu Schubert*, pentru că are toate trăsăturile comune cu *unicul meu Jean-Paul*", mărturisea el într-o scrisoare trimisă profesorului Wieck.

Un nou stimulent în opțiunea pe care Schumann o va face în favoarea muzicii a fost contactul pe care l-a avut în primăvara anului 1830 cu virtuozitatea violonistică a celebrului Paganini. După *Capriciile* lui va compune în curând câteva *Studii* (op. 3 și op. 10), dar ceea ce este mai important de stabilit este faptul că extraordinara lui virtuozitate nu i-a influențat concepția componistică, după cum nici pianistica lui Moscheles, mult admirată în trecut, sau muzica italiană, de curând ascultată la Scala din Milano, nu i-au alterat personalitatea creatoare. Și iată că din vara anului 1830 datează o scrisoare adresată mamei sale din Zwickau, prin care o implora să fie de acord cu părăsirea studiilor de Drept cu care nu se putea deloc acomoda. „Dacă-mi urmez chemarea, ea mă îndreaptă către artă, care este adevăratul meu drum... Nimic nu poate fi mai chinuitor pentru un om decât gândul unui viitor nefericit și neînsemnat, pe care singur și l-a pregătit... Dacă rămân credincios muzicii, trebuie să mă întorc fără întârziere la Leipzig, unde să mă încredințez cu desăvârșire lui Wieck... Scrie-i chiar tu lui și roagă-l să-ți răspundă ce părere are asupra planului meu de viață..." își încheie el scrisoarea cu solicitarea unei înțelegeri a deciziei luate, sigur fiind de entuziasmul profesorului său în privința talentului muzical de care dădea dovadă. Există apoi o impresionantă corespondență între Christiane Schumann și profesorul Wieck, după care situația se limpezește din nou, tânărul student din Heidelberg, ajuns la douăzeci de ani, primind adeziunea familiei de a-și hotărî singur viitorul.

Cu toamna anului 1830 începe marea luptă cu timpul. Anii pierduți trebuiau recuperați. La cele șapte-opt ore de lucru la pian necesare pentru a putea ajunge să corespundă cerințelor profesorului Wieck, se mai adaugă acum orele de realizare a temelor date de Heinrich Dorn, directorul teatrului din Leipzig, care acceptase să se ocupe de studiile sale muzicale (studii teoretice, de compoziție, cu precădere de contrapunct), nemaicontând și orele ce-l reținеau la pian pentru a compune – „adevărate ore de fericire" cum le considera Schumann în comparație cu obișnuitele exerciții rigide solicitate de profesorii săi. La studiile cu Dorn va renunța după opt luni de lucru, pentru că arta sa, înclinată mai mult către o exprimare neîngrădită de legi ce-i frânau fantezia, suporta greu să fie mereu contrazisă și încătușată. Iar în ceea ce-l privește pe Wieck – profesorul ce-și dăruia fiicei sale cea mai mare parte a timpului, pregătind-o și întovărășind-o în turneele ei de

Scanned with OKEN Scanner

concerte – încearcă Schumann să-l înlocuiască la un moment dat cu celebrul pe atunci Johann Hummel, îndrăzneală dezarmată însă imediat de accesul de furie al îndrumătorului său excesiv de autoritar. Se poate înțelege, deci, că acest discipol înzestrat cu o muzicalitate rar întâlnită și neînfrânat în aspirația sa de a deveni pianist-concertist, ocupa un loc important în rândul ambițiilor profesionale ale ilustrului pedagog. Relația dintre ei nu va înceta decât în anul 1832, când va surveni o nouă descumpănire în viața tânărului muzician. Este vorba de anchilozarea degetului inelar de la mâna lui dreaptă.

S-au emis diferite ipoteze în legătură cu acest accident determinant în biografia sa. Demnă de a fi transmisă este cea desprinsă din cartea Eugeniei Schumann, una dintre fiicele compozitorului, care a încercat să limpezească multe din fabulațiile lansate de cei ce făceau din destinul tatălui ei un fond de știri senzaționale. Sprijinită în pledoaria sa pe ceea ce îi punea la dispoziție jurnalul rămas de pe urma tatălui ei, ea relatează în cartea *Robert Schumann, ein Lebensbild meines Vaters* (reeditată la Leipzig în anul 1931) că el, pentru a învinge timpul, a imaginat un aparat care, prin intervenția unei ligaturi, îi putea suspenda degetul inelar (integrat mai greu în activitatea mult solicitată a mâinii drepte), în timp ce celelalte degete lucrau intens pe claviatura pianului, preluându-i contribuția. Bietul inventator nu bănuia că această improvizație nechibzuită va avea influență asupra țesăturii de nervi și de mușchi ai mâinii și că nici un tratament nu va mai putea reuși să restabilească vechile relații ale mișcării ei. Cu acel deget anchilozat – stare ce antrena neputința întregii mâini – Schumann a fost scos din cursa pentru cucerirea virtuozității pianistice către care aspirase, situație care a condus la o nouă stare de deprimare semnalată în această perioadă a anilor tineri. Ceea ce l-a salvat a fost vâlvătaia interioară a harului său muzical. „Sunt uneori plin numai de muzică, plin până la refuz de nimic altceva decât de sunete", va descrie el acea stare clocotitoare care l-a ajutat să se redreseze din șocul sufletesc prin care trecuse.

Impulsul său creator, reflectat în câteva lucrări create în timpul studenției, la care se adaugă *Variațiunile Abegg*, tipărite în 1831 ca „op. 1" al listei sale de creație, se va afirma cu categorică particularitate timp de un deceniu într-un șir de miniaturi pentru pian care-i vor conferi un loc nemuritor în istoria muzicii germane și universale. Dar în acest deceniu cuprins între anii 1830–1840 – „deceniul miniaturilor pentru pian", cum l-au denumit comentatorii lucrărilor sale – se face remarcată și o hiperactivitate a compozitorului în domeniul cronicii și criticii muzicale. Pentru că ceea ce nu trebuie uitat atunci când se urmărește evoluția acestui artist romantic, este faptul că el nu a fost niciodată părăsit de voluptatea de a citi și de a

Scanned with OKEN Scanner

scrie. Poezia romanelor lui Jean-Paul, profunzimea scrierilor lui Goethe sau fantezia lui E.Th.A. Hoffmann n-au încetat să-l farmece și să-l inspire. Și nu poate fi trecut cu vederea faptul că în această perioadă de descumpănire a tinereții sale, el începe să-și revizuiască vechile încercări literare și să-și împletească talentul literar cu unele impresii culese din viața muzicală a Leipzigului, pe care încearcă să le publice în presa de specialitate. Mai întâi în „Allgemeine musikalische Zeitung" din Berlin, apoi în vestita „Zeitschrift für Musik" din Leipzig pe care o inițiază (1834-1835) și o va conduce cu recunoscută dăruire și competență. Schumann are meritul de a fi fost primul muzician ce a lansat în Germania geniul lui Chopin, colegul său de generație[1] care va rămâne, alături de Schubert, romanticul său preferat. Între acest prim articol al său, datând din 1831, și ultimul, pe care îl va scrie în anul 1853 pentru a-l prezenta pe tânărul Brahms („la al cărui leagăn — va scrie el — au vegheat zânele și eroii"), talentul literar cu care Schumann a fost înzestrat a lăsat multe mărturii. Dacă în visul de a deveni pianist-concertist a fost învins, în cel de scriitor-luptător împotriva academismului și a impostorii în această minunată artă a sunetelor el s-a impus de la bun început.

Unul din atributele reușitei sale în acest domeniu a fost bogata sa fantezie. Pentru a-și dezvălui ideile în legătură cu valoarea sau nonvaloarea unei creații sau a unei interpretări, Schumann a imaginat în primul său articol, cel despre Chopin, două personaje (Eusebiu și Florestan) care aveau rolul de a schimba păreri asupra subiectului. „Jos pălăria, domnilor, avem de-a face cu un geniu!" exclamă Eusebiu în articolul lui Schumann, apoi se așază la pian și începe să cânte din muzica lui cu totul transfigurat, ca și cum înflăcărarea momentului ar fi dat aripi degetelor ce alunecau pe clape. „Este ceva remarcabil, răspunde Florestan. Chopin? Cine o fi oare? N-am auzit niciodată de acest nume..." și pana lui Schumann continuă să-și exprime admirația pentru necunoscutul creator polonez prin intermediul dialogului dintre cele două personaje plăsmuite de fantezia sa. Înflăcărat și necruțător în lupta dusă împotriva mediocrității și a rutinei în artă era Florestan, în timp ce Eusebiu, mereu visător, înclina spre contemplație și interiorizare. Atât în articolele de critică muzicală, cât și în numeroase pagini ale creației, aceste două personaje cu trăsături temperamentale deosebite vor ilustra laturi ale specificului artistic romantic. Cel de al treilea personaj creat de imaginația lui Schumann, maestrul Raro, va avea rolul de arbitru în discuțiile lor aprinse și în manifestările lor subiective, prefigurând gândirea înțeleptului Hans Sachs din *Maeștrii cântareți din Nürnberg*,

1 Chopin s-a născut la 23 aprilie 1810; Schumann, ceva mai târziu, la 8 iunie 1810.

Scanned with OKEN Scanner

opera pe care Wagner o va compune peste câteva decenii. Dacă numele lui Florestan și Eusebiu au fost cu totul întâmplătoare, cel al lui Raro pare a fi intenționat să unească sfârșitul numelui purtat de ClaRA și începutul numelui său (RObert)[1], ceea ce nu este exclus să fi fost un joc al celor doi prieteni muzicieni, despărțiți pe atunci de vârstă. Acestor personaje principale se vor adăuga apoi și altele, grup care va forma „ceata lui David" („Davidsbund"), reînviindu-se pe această cale amintirea îndepărtată a unui rege poet ce a trăit cu un mileniu înainte de Cristos (între 1055-1014) și a fost un vașnic luptător împotriva filistinilor.

Numeroși adepți încep să înconjoare pe tânărul cronicar muzical la cafeneaua din centrul orașului Leipzig („Kaffeebaum"), reeditând imaginea celebrelor „Schubertiade" de la Viena sau manifestându-se paralel cu cele inaugurate de E.Th.A. Hoffmann la Berlin (cercul „Seraphion") și de Carl Maria von Weber la Mannheim („Harmonischer Verein"). La proporții mult reduse și fără a fi avut un statut legalizat, „Ceata Davidienilor" lui Schumann se reduce la un cerc mai restrâns, dar liber și entuziast. Cu mari greutăți va reuși Schumann să găsească un editor dispus să le publice o revistă muzicală prin care să pornească și ei o luptă împotriva filistinilor din contemporaneitate, eveniment ce se va realiza doar datorită spiritului romantic al unui meloman (C.F. Hartmann), grație căruia se va înființa și la Leipzig — în luna aprilie a anului 1834 — o publicație periodică („Die neue leipziger Zeitschrift für Musik") ce va deveni în anul următor „Neue Zeitschrift für Musik". Ea va fi „câmpul de luptă" împotriva criticii reci și a „spiritului de șovăială", după cum va scrie Schumann, conducătorul ei, în articolul său inaugurativ — „pentru că a trecut vremea tămâierilor..." va sublinia el prin glasul înțeleptului Raro. Este personajul care-i va purta principiile estetice, care va slăvi arta maeștrilor din trecut („o artă care nu se poate învăța din cărți") și va îndemna discipolii la sinceritate artistică și adevăr creator. Schumann impune în acea vreme nu numai o critică muzicală cu un fond serios și bogat, dar și cu o exprimare aleasă, poetică și colorată, ca rod al unei erudiții literare cu totul deosebite. Se bucură la început de numeroși colaboratori (printre care profesorii Wieck și Dorn, dar nu va trece multă vreme și Schumann va ajunge să fie nevoit să acopere aproape singur paginile revistei sale, care — scria el — „are un succes atât de însemnat, încât pentru a răspunde numărului mare de abonamente, trebuie să lucrez cu râvnă și entuziasm".

Se conturează cu claritate faptul că Schumann și-a început celebritatea ca scriitor despre muzică și despre muzicieni, activitate ce va evolua în viitor

1 Cla*RA RO*bert.

Scanned with OKEN Scanner

către specializarea bine conturată care este astăzi. Dar ceea ce a făcut el pe atunci în această direcție a fost o adevărată artă a împletirii înclinațiilor literare cu ceea ce prezentau realitățile muzicale ale timpului, simbioză ce s-a impus de la primele rânduri, cele ce anunțau geniul lui Chopin.

Privind în continuare cursul biografiei lui Schumann se remarcă faptul că lupta sa cu obstacolele întâlnite în cale nu a avut sfârșit. După ce a reușit să învingă mentalitatea tutelară pentru a-și putea hotărî singur viitorul, după ce s-a salvat din descumpănirea provocată de pierderea idealului de a ajunge pianist concertist, compozitorul și cronicarul muzical, care-și impune din ce în ce mai categoric talentul și numele, va avea de purtat o luptă și mai devoratoare, cea de a putea cuceri încrederea profesorului Wieck pentru a consimți la căsătoria cu fiica sa Clara. Pentru că între el și fetița cu care și-a împărțit orele de răgaz în ultimii ani de trudă trăiți în casa Wieck, s-a cimentat un sentiment de înduioșătoare dragoste. La început, el era captivat de forța talentului ei, de puritatea prieteniei pe care i-o arăta, iar ea era fermecată de poveștile lui cu zâne și zmei în care binele învingea întotdeauna. O prietenie ce s-a transformat în dragoste, o dragoste ce a însemnat o luptă crâncenă cu mijloacele de împotrivire ale tatălui. Primul dintre acestea a fost izolarea totală a fiicei sale de cel ce reprezenta pentru el un ratat. Din ziua de 25 noiembrie 1835, când apare notată în jurnalul lui Schumann data mărturisirii dragostei dintre cei doi tineri, orice posibilă întâlnire le-a fost interzisă. Nici turneele ei de concerte prin orașele Germaniei sau ale străinătății, mereu în compania tatălui, nu au putut favoriza comunicarea dintre ei. A fost un timp în care doar paginile creației lui mai puteau transmite nuanțe ale gândurilor ce-l copleșeau și când răspunsul ei putea veni doar pe calea concertelor, în momentele de „bisuri", când avea independența de a intercala interpretări din muzica sa. Una din mărturiile de dragoste pe care Clara le-a făcut în mod public datează din vara anului 1837, când ea a introdus în programul unui concert ce a avut loc în sala Gewandhaus din Leipzig câteva din cele *12 Studii simfonice* pentru pian (op. 13) pe care Schumann le compusese în anul 1834. Un gest care a declanșat curajul lui Schumann de a fi imaginat o modalitate prin care să-i poată trimite o scrisoare cu solicitarea unui răspuns care să-i dea sau să-i oprească dreptul său la luptă. Înarmat cu un impresionant răspuns („cu toată profunzimea gândului îți șoptesc «da» pentru eternitate"...) Schumann reușește să aibă o întrevedere cu profesorul Wieck, ceea ce a însemnat o nouă mare umilință. Criza depresivă care a urmat este reflectată în scrisorile trimise Clarei pe o cale ce ocolea cenzura tatălui, ca și în însemnările făcute în jurnalul său. „Sunt zdruncinat în ceea ce am mai profund" sau: „Sunt bolnav, foarte bolnav" — recunoaște el în plină criză depresivă, stare în care

îi reveneau vechile tulburări auditive, unele halucinații și mai ales frica de a nu înnebuni. Lupta cu Wieck va continua să-i aducă nefericire până când cei doi tineri vor decide să-l dea în judecată, proces intentat în 1839 și terminat în favoarea lor. Ei se căsătoresc la 12 septembrie 1840, într-o biserică dintr-un sătuc aflat în împrejurimile orașului Leipzig. Renunțând la ajutorul patern, vor trece printr-o perioadă de lipsuri, dintre care cea mai chinuitoare rămâne cea de a nu fi putut avea decât un singur pian în căminul lor. „Lucrul meu la pian, va scrie peste un an în jurnalul ei ilustra concertistă, este încă o dată pe planul al doilea, cum este de fiecare dată când Robert compune...". Fără să-și fi părăsit ascensiunea carierei sale strălucitoare și aducând aproape an de an câte un copil pe lume (începând cu Maria — născută în 1841 — și terminând cu Felix, al nouălea și ultimul copil, născut în 1854), Clara Schumann rămâne unul din marile modele de soție, mamă și artistă desăvârșită, fiecare din aceste compartimente ale vieții trăite de ea însemnând iubire și dăruire. Însemnările pe care ea și soțul ei le-au notat cu conștiinciozitate în jurnalele lor vorbesc despre o căsnicie mereu însorită de muzică și de jocul copiilor de diferite vârste, de înțelegere și de o participare intensă a lor atât la problemele căminului cât și ale vieții muzicale din contemporaneitate.

Din rândul evenimentelor biografice ce au precedat anul 1840 (anul căsătoriei lui Robert Schumann), câteva apar ca deosebit de importante. În primul rând întâlnirea sa cu Felix Mendelssohn-Bartholdy din anul 1835, ceea ce a însemnat începutul unei prietenii prețioase. A urmat moartea Christianei Schumann (mama sa) din anul 1836 — despărțire ce a contribuit în bună măsură la descumpănirea sufletească pe care compozitorul a trăit-o în această perioadă — și în al treilea rând, faptul că el a fost cel care a descoperit la Viena, în prima zi a anului 1839, manuscrisul *Marii simfonii în do major* de Schubert, aflat în casa lui Ferdinand Schubert, fratele compozitorului.

Dar anul 1840, care a schimbat radical cursul vieții lui Schumann, se impune ca an de hotar și în ceea ce privește creația. Pentru că după zece ani în care el a dăruit pianului lucrări de o inestimabilă valoare („deceniul miniaturilor pentru pian", cum îl vor denumi biografii)[1], el va începe să-și cânte fericirea și prețul cuceririi ei printr-un lung șir de lieduri. Era genul care înmănunchea poezia și muzica, arte ce ilustrau cele două chemări care-i fermecaseră adolescența. De-a lungul unui an întreg Schumann va compune lied după lied[2], pentru ca în anii următori să survină transformări și în evoluția sa, anul 1841 (cel care-i aduce pe lume primul copil) fiind și anul

1 Creația pentru pian la p. 141.

2 Creația de lieduri la p. 161.

Scanned with OKEN Scanner

primelor două simfonii, iar anul 1842 – „anul muzicii de cameră" – cel ce va conduce concentrarea compozitorului asupra unor genuri camerale cu dimensiuni de fond și de formă ce depășeau concepția realizărilor din trecut[1]. Intervine, astfel, o efervescență creatoare, de căutări ce-i solicitau atât munca de cunoaștere cât și fantezia, o stare de febră artistică necunoscută până atunci. Mai intervine și o trăsătură determinată de o stare sufletească chinuită de frica sfârșitului, acea grabă de a termina o lucrare, ceea ce îl purta în zile de izolare și nopți albe îngrijorătoare pentru cei ce-l înconjurau. Prima simfonie schițată în 4 zile (23–26 ianuarie 1841), trei *Cvartete de coarde* (op. 41) terminate în 5 săptămâni, cărora se adaugă un *Cvintet cu pian* (op. 44) și un *Cvartet cu pian* (op. 47) creionate în 5–6 zile – și compuse ca dintr-un unic suflu în anul 1842, rămân mărturia unui exces de muncă ieșit din comun. Și dacă în trecut rapiditatea cu care Schumann a compus miniaturile sale pentru pian era determinată de avalanșa unor idei ce nu puteau fi nici stăpânite, nici părăsite, după 1841 această grabă febrilă s-a datorat mai ales temerii compozitorului de a nu fi putut duce la capăt o creație începută. Cu toată seninătatea oferită de liniștea și siguranța căminului său, amintirea crizelor depresive din trecut continuau să-l amenințe și să determine excese neobișnuite de muncă. Alteori asemenea stări de anxiozitate se manifestau cu efecte contrarii. În anul 1843, de exemplu, puterea sa de concentrare a fost redusă la o singură lucrare (oratoriul *Paradis și Peri* – op. 50), a cărei premieră din sala Gewandhaus din Leipzig a fost triumfală. De altfel întreg acest an 1843 a fost bogat în evenimente, nașterea celei de a doua fiice (Elise Schumann), reconcilierea cu profesorul Wieck și numirea sa ca profesor de compoziție la Conservatorul din Leipzig, înființat în acel an de Mendelssohn-Bartholdy, detașându-se ca importanță.

Cu toate aceste pârghii de liniște materială și morală ce au survenit între timp, Schumann rămâne mereu neliniștit în adâncurile sale sufletești. Crize depresive, cu halucinații auditive, uneori deosebit de grave, așa cum au survenit între anii 1844–1846, determină perioade de inactivitate ce se reflectă în cronologia creațiilor sale. Câteva bucurii (nașterea Iuliei, cea de a treia fiică[2], și a primilor fii (Emil, în 1846; Ludwig, în 1848 și Ferdinand, în 1849) s-au împletit cu momente de îngrijorare și de noi despărțiri (moartea ultimului său frate și cea a lui Mendelssohn-Bartholdy din 1847), ceea ce a contribuit la noi stări de instabilitate a sănătății sale. Dintre

1 Creația camerală la p. 173.

2 Iuliei Schumann îi va dedica Brahms *Variațiunile pentru pian* – op. 23 și, nemărturisit, muzica *Rapsodiei pentru alto, cor barbatesc și orchestra* – op. 53.

Scanned with OKEN Scanner

puținele evenimente stimulatoare din această perioadă se detașează sărbătorirea pe care orașul său natal (Zwickau) i-a făcut-o în anul 1847, când a organizat un Festival muzical alcătuit numai din lucrările sale și în al doilea rând mutarea familiei în orașul Dresda de pe Elba, unde i s-a încredințat postul de director al Societății corale (Liedertafel). Cu sănătatea restabilită (în 1848) el ajunge să fondeze și o formație corală proprie, pentru care va crea lucrare după lucrare. Se trezește în compozitor vechea sa pasiune pentru formele miniaturale, ceea ce se reflectă nu numai în realizările corale, ci și în cele dedicate pianului *(Album pentru tineret* — op. 68, *Scene din pădure* — op. 82), ca și în *grupurile de lieduri*, op. 79, op. 95, op. 98 scrise în anul 1849 cu reînviat entuziasm.

Dar anul 1849 oglindește în egală măsură și îndreptarea sa către genuri de dimensiuni vaste, dintre care oratoriul, cantata profană *(Scene din Faust*, fără număr de opus, *Requiem pentru Mignon* — op. 98-b) sau opera *(Genoveva* — op. 81), lucrări care ilustrează în continuare vocația sa către o exprimare ce se sprijină pe simbioza cuvânt-muzică.

Urmărind creația fecundului an 1849, nu pot fi trecute cu vederea nici compozițiile pentru mici formații instrumentale, mereu prezente în recitalurile marilor interpreți de pretutindeni[1], și nici cele cu caracter concertant pentru orchestră[2], cărora se adaugă poemul simfonic *Manfred* (op. 115) inspirat de drama lui Byron, în a cărui muzică domină sentimentul de descumpănire ce încerca periodic gândirea compozitorului.

Anul următor aduce o nouă schimbare în viața familiei: mutarea de la Dresda la Düsseldorf, unde Schumann este numit în postul de director muzical general și unde i se face o primire triumfală. Începe ultima perioadă a activității sale, perioadă ce va dura doar patru ani, având în vedere faptul că ultimii doi ani pe care i-a mai trăit au fost în afara vieții muzicale ca și în afara vieții de familie. Dar până atunci survin și bucurii, dintre care cea mai mare a fost dată de nașterea ultimei sale fiice (Eugénie — în 1851). Deosebit farmec a dat noului cămin din Düsseldorf și intimitatea serilor de muzică, la care începe să participe (din anul 1853) și tânărul Brahms („un geniu!" — după cum apare notat de Schumann în jurnalul său, la 1 octombrie 1853).

Un nou elan creator caracterizează acești ultimi ani de intensă activitate, în care, din nefericire, eforturile dirijorale și lupta pentru a le învinge par a fi fost ostile sănătății marelui muzician. În pofida acestei stări de permanentă încordare interpretativă, creația apare în continuare pe cât de bogată, pe atât de variată. O ultimă simfonie *(Renana* — op. 97), un ultim

1 Vezi p. 182–183, 184–185.

2 Vezi p. 198.

Scanned with OKEN Scanner

concert *(Concertul pentru violoncel și orchestră* – op. 129), noi grupuri de miniaturi pentru pian, de lieduri, de creații corale, noi compoziții camerale *(Trio pentru pian, vioară și violoncel* – op. 110, *Sonatele pentru pian și vioară* – op. 105 și op. 121) și pagini orchestrale (uverturile *Mireasa din Messina, Julius Caesar, Hermann și Dorothea),* ca și creații în genul oratoriului profan *(Pelerinajul Trandafirului* – op. 112) sau religios *(Missa* – op. 147, *Requiemul* – op. 148) se succed într-un ritm uluitor, reflectând din nou o grabă creatoare înspăimântată de amenințarea sfârșitului.

Zorii sfârșitului apar în ziua de 6 februarie 1854, când Schumann mărturisește într-o scrisoare trimisă lui Joseph Joachim: „Acum muzica tace, mai cântă doar în inimă... Trebuie să sfârșesc. Noaptea începe să coboare". Câteva zile mai târziu (10 februarie) nota și Clara în jurnalul său: „Sărmanul meu Robert suferă de o afecțiune a auzului atât de puternică, încât n-a putut dormi toată noaptea (...) Doctorul spune că nu poate face nimic". Peste scurtă vreme vor apare în continuare însemnările ei: „Vineri 17, noaptea, Robert s-a sculat din pat și a notat o temă care, după cum spunea el, i-ar fi cântat-o îngerii sau Schubert. După ce a scris-o, s-a culcat din nou și a delirat toată noaptea, mereu cu ochii deschiși îndreptați către cer. Avea credința nezdruncinată că este înconjurat de îngeri, avea revelații minunate, manifestate toate printr-o muzică extraordinară... Dar starea sa sufletească a suferit o transformare îngrozitoare o dată cu venirea dimineții, când vocile îngerilor au devenit voci de demoni... neliniște ce a culminat într-o adevărată criză de nebunie". „În zilele următoare starea lui a rămas aceeași, notează Clara în continuare, în jurul lui perindându-se mereu spirite bune și rele. Uneori era atât de lucid, încât pe tema pe care el o notase în noaptea de 17, o temă emoționantă și cu adevărat pioasă, a făcut câteva variațiuni la fel de impresionante..." Și tot din jurnalul Clarei se poate afla faptul că în seara de 26 februarie Schumann, conștient de starea gravă a sănătății sale, a cerut să fie internat într-un spital pentru tratament. „Și-a așezat în ordine tot ce dorea să ia cu el: ceasul, banii, hârtie de scris, note muzicale, peniță, țigări de foi, toate cu cea mai mare luciditate." Dar a doua zi, 27 februarie 1854, pe la amiază, el va reuși să părăsească neobservat casa și ajuns la capătul puterilor să se arunce în apele Rhinului. „Nu mai sunt stăpân pe mine, nu mai răspund de faptele mele, nu mai sunt demn de dragostea ta, iubită Clara", sunt cuvintele pe care el le lăsase scrise în urma sa. Nu se va ști niciodată dacă această hotărâre tragică a fost luată într-un moment de demență sau de disperare supremă. Salvat de câțiva martori, înconjurat de dragoste, Schumann își va recăpăta încrederea în vindecare și va accepta să fie internat în clinica doctorului Richarz din Endenich, o pitorească localitate din preajma Bonn-ului. Acolo, suferințele lui fizice și morale vor alterna și cu zile

Scanned with OKEN Scanner

senine, așa cum erau cele în care primea vești de-acasă (familiei fiindu-i interzis să-l viziteze), dintre care cea mai fericită a fost cea care-i anunța nașterea ultimului fiu (la data de 11 iunie 1854), căruia i se va da numele Felix (în amintirea prieteniei cu Mendelssohn-Bartholdy). Sprijin sufletesc i-a adus și prezența tânărului Brahms, al cărui devotament apare mereu semnalat de către biografii lui Schumann. Pe cei doi mari muzicieni germani i-au apropiat clipele petrecute în camera azilului, clipe în care Brahms știa să asculte tăcerile celui cufundat în tenebrele lumii sale interioare; i-a apropiat profunzimea meditației din fața statuii lui Beethoven, pe care au contemplat-o alături, la Bonn, într-una din rarele plimbări făcute prin împrejurimi; i-a apropiat muzica culeasă de pe clapele pianului instalat în camera bolnavului pentru a-i ține tovărășie în zilele de luciditate. Dar asemenea zile încep să se rărească și către sfârșitul lunii iulie a anului 1856 se pierde orice speranță de însănătoșire. Este chemată Clara Schumann, de fapt singura dată în care marea artistă a avut permisiunea doctorilor de a-și vizita soțul, și sub privirile ei, ale lui Brahms și Joachim s-a sfârșit viața ilustrului romantic. Era în ziua de 29 iulie 1856. „Ce aș putea să vă povestesc despre iubitul vostru tată?", se întreba Clara în scrisoarea trimisă copiilor ei acasă, imediat după înmormântare. „Vreți să vă spun cât a suferit? Aceasta nu aș vrea s-o fac. O veți ști mai târziu. Dar de ce nu sunteți mai mari ca să puteți înțelege și să învățați a prețui unul dintre acei oameni rari, înzestrați cu virtuți supraomenești. Cum știa el să ocrotească pe tinerii artiști studioși și harnici! Cum nu a cunoscut vreodată gelozia sau invidia! Și cât de mult ne-a iubit pe noi, adică pe voi și pe mine! Acesta era tatăl vostru pe care l-ați pierdut și după care poartă doliu întreaga Germanie. Orașul Bonn i-a făcut funeralii naționale. Mormântul lui se află într-un loc nou al cimitirului, neplantat, dar care mai târziu va deveni centru. S-au și pus cinci platani care aruncă umbra lor adâncă în jurul mormântului său. Aproape de acest mormânt se află o capelă mică unde m-am refugiat în timpul înmormântării iubitului meu soț. M-am rugat. Am fost singură. Mi s-a părut că el îmi cere să trăiesc pentru voi. Ascultându-l, m-am simțit înălțată și vreau, atât cât îmi este dat, să vă iubesc și să trăiesc în amintirea lui."[1]

Într-adevăr, Clara Schumann va fi de-a lungul întregii ei cariere concertistice și didactice o crainică neobosită a operei soțului ei. Datorită devotamentului ei, la care s-a alăturat și forța interpretativă a celor doi mari muzicieni ai timpului, Joachim și Brahms, muzica lui Schumann nu a încetat să trăiască cu intensitate în sălile de concert ale marilor centre muzicale europene, așa cum răsună și astăzi în recitalurile pianiștilor și

1 Eugenia Ionescu: *Schumann*, Ed. Muzicală, București, 1962, p. 145–146.

Scanned with OKEN Scanner

ale iubitorilor de lieduri, în programele marilor dirijori și ai formațiilor orchestrale și corale de pretutindeni.

CREAȚIA PENTRU PIAN

Urmărind lista creațiilor lui Schumann și încercând să coordonăm relația dintre numărul de opus al unei lucrări și timpul în care aceasta a fost compusă, se remarcă faptul că în unele perioade din biografia compozitorului domină cu autoritate prezența unor anumite genuri. Cel mai clar apare această trăsătură caracteristică a evoluției compozitorului în deceniul cuprins între anii 1830–1840, când toate compozițiile sale sunt pentru pian. După anul 1840, așa cum s-a urmărit și în prezentarea biografică, liedul va fi genul care va prelua conducerea, cedând locul doar periodic altor genuri (camerale, simfonice, concertante, corale, vocal simfonice), alternanță ce poate fi urmărită în strânsă împletire cu evenimentele ce au survenit în viața acestui frământat muzician-poet.

Fără a fi fost un absolvent de Conservator sau de studii făcute cu un maestru renumit, ci doar de o învățătură luminată de dragostea pentru muzică a unui organist modest (asemenea lui Verdi, contemporanul său italian), dar sprijinindu-se pe ceea ce-i oferise literatura pentru pian de-a lungul copilăriei și adolescenței, Schumann se afirmă în creație cu o lucrare care anunță una din trăsăturile ce vor fi specifice artei sale: *Variațiunile ABEGG*[1] (op. 1), lucrare terminată în anul 1830. Este o compoziție ce cuprinde variațiuni inspirate de numele unei fete de o frumusețe rară (Pauline d'Abegg) întâlnită de el la un bal din Mannheim. Procedeul de a omagia pe cineva prin crearea unui motiv alcătuit din notele corespunzătoare literelor ce-i alcătuiau numele (știut fiind faptul că notele unei game de la un „la" al octavei până la altul, poartă denumirile primelor litere din alfabet în practica muzicală germană) nu era deloc nou. În legătură cu această preluare a unui procedeu componistic și, în general, cu continuitatea gândirii tradiționale oglindită în creația lui Schumann, s-au menționat mereu trăsăturile de influență pe care acest romantic le-a primit de la Schubert sau Weber, de la Moscheles, Paganini sau Hummel, de la Bach sau Beethoven, de la bunul său prieten Mendelssohn-Bartholdy. Dar cu toată admirația pe

1 Titlul originar al lucrării sale: *Thème varié sur le nom ABEGG pour le piano-forte.*

Scanned with OKEN Scanner

care el a avut-o pentru unii sau cu toată veneraţia ce a purtat-o altora, trebuie recunoscut faptul că în creaţia sa domină de la bun început, peste trăsăturile de legătură ce se menţin firesc în evoluţia unei arte, o fantezie creatoare de neconfundat. Fondul şi limbajul lui Schumann se declară a fi proprii o dată cu primul şir de opusuri, acest şir de lucrări pentru pian pe care le-a compus între douăzeci şi treizeci de ani. Şi dacă în urma sa nu ar fi rămas decât acest prim mare val al muzicii sale, posteritatea i-ar fi recunoscut, fără nici cea mai mică îndoială, rolul inestimabil pe care el l-a avut în istoria muzicii romantice germane şi universale.

După ce în *Variaţiunile ABEGG* — patru variaţiuni pe o temă de vals pornită pe notele A-B-E-G-G (la, si bemol, mi, sol, sol) în sens ascendent şi un *Finale alla Fantasia* — tânărul Schumann se afirmă ca un adept al simbolismului prin legătura care o face între literele componente ale unui nume şi corespondentele lor din denumirea notelor muzicale; după ce se manifestă ca un compozitor sensibil ce-şi cântă avânturile şi visurile, el dă la iveală o creaţie care-i reprezintă şi mai mult autenticitatea artistică: *Les Papillons* (Fluturii) — op. 2. Suntem în faţa unei lucrări ce aparţine noului curent romantic, în primul rând prin sursa literară inspiratoare. „Compunând *Les Papillons*, nota compozitorul în jurnalul său, am simţit că dobândesc independenţa... De câte ori citeam din *Flegeljahre* (Ani de adolescenţă) mă aşezam aproape fără să-mi dau seama la pian... şi aşa, unul după altul, fluturii au prins viaţă". Într-adevăr, romanul scriitorului iubit (Jean-Paul Richter) l-a fascinat şi i-a inspirat muzica acestui prim ciclu de miniaturi. Este vorba de finalul romanului, care se petrece în ambianţa unui bal mascat, acea ambianţă de plutire între real şi fantastic ce reunea trecut şi prezent, bogat şi sărac, la umbra măştilor. În cele douăsprezece piese ale ciclului, de dimensiuni variate şi de colorit emoţional mereu contrastant, se succed ritmurile unor dansuri (vals, ländler, poloneza) şi transfigurarea lor în funcţie de dispoziţia diferiţilor dansatori, cum se întâmplă în miniatura nr. 6 care aduce în scenă pe avântatul Florestan, sau în cea următoare, a şaptea, pe visătorul Eusebiu[1]. Cu ultima piesă („dansul bunicilor"), când zorii zilei aduc sfârşitul balului, Schumann reînvie o veche melodie germană de încununare a ceremoniei de nuntă, melodie ce va mai fi reluată de compozitor şi în alte compoziţii inspirate de vraja balului mascat[2].

Cunoscând sursa de inspiraţie a ciclului op. 2, contemporanii s-au aşteptat la un şir de piese graţioase care să oglindească clocotitoarea lume a balului, dar Schumann a fost departe de a fi urmărit textul literar,

1 Personaje imaginate de Schumann în cronicile sale muzicale (vezi p. 133).
2 În *Carnavalul* — op. 9, în *Carnaval la Viena* — op. 26.

Scanned with OKEN Scanner

fantezia sa culegând mai mult imagini din amintirea propriilor lui trăiri sufletești, fapt ce ne pune în fața unui aspect deosebit de interesant în ceea ce privește programatismul său. Față de preclasicii care au cultivat miniatura portretistică cu mijloace ce conturau mai mult exterior intenția lor evocatoare, Schumann învăluie subiectele anunțate prin titluri cu propriile lui simțăminte și trăiri, fie că acestea erau elanuri luminoase, fie că pluteau în melancolie și visare.

Cu această a doua creație din lista sa de opusuri, Schumann inaugurează șirul suitelor sale de miniaturi înlănțuite organic prin tematică și prin limbajul lor melodic, ritmic, armonic. Dacă Beethoven și Schubert au fost cei care au deschis evoluția miniaturii pianistice și Mendelssohn-Bartholdy i-a îmbogățit literatura prin „Cântecele" sale „fără cuvinte", Schumann rămâne compozitorul care a introdus în istoria acestui gen concepția ciclului amplu. Și dacă nu peste multă vreme el va dărui pianului și lucrări gândite în forme clasice (sonate) sau preclasice (fugi), în întreaga primă perioadă de creație (cuprinsă între anii 1830–1840) ca și în cea a deceniului ce va urma, miniatura pentru pian va continua să apară, fie în forme prestabilite (ca *Intermezzi, Fantezii, Impromptu*-uri, *Marșuri),* fie în forme noi, caracteristice romantismului muzical (ca *Studii, Nocturne, Novelette, Romanțe).* Ceea ce Schumann impune ca nou în istoria tânărului gen miniatural este plasarea lui într-o concepție ciclică amplă, contribuție ce înscrie un nou model în evoluția compoziției. Urmărind lista lucrărilor lui Schumann, în care cronologia nu este întotdeauna cu fidelitate respectată, se poate observa prezența acestei specifice gândiri ciclice până la sfârșitul ei, în creații cu titluri programatice ca: *Dansurile cetei lui David* (op. 6), *Carnavalul* (op. 9), *Piese fantezii* (op. 12), *Scene de copii* (op. 15), *Kreisleriana* (op. 16), *Carnavalul din Viena* (op. 26), *Album pentru tineret* (op. 68), *Scene de pădure* (op. 82), *File de album* (op. 99 și op. 124), *Scene de bal* (op. 109), *Imagini de basm* (op. 113) sau *Bal de copii* (op. 130). Sunt lucrări ample, alcătuite din piese miniaturale ce urmăresc succesiunea unor scene desprinse din viața de toate zilele, animate de apariția unor personaje mult îndrăgite de compozitor, fie că acestea fac parte din „commedia dell'arte" (Arlechinul, Colombina, Pierrot), fie că sunt create de imaginația sa (Eusebiu, Florestan), sau sunt reale (Chopin, Paganini, Clara, Ernestine), printre care se insinuează și vibrația unor gânduri înduioșătoare *(Mărturisire, Visare* ș.a.).

Pentru sfera tematică ce cuprindea evocarea petrecerilor populare costumate în care se putea evada, la adăpostul măștilor, din uniformitatea și greutățile vieții obișnuite, ciclul *Carnavalul* rămâne un adevărat triumf al fanteziei și măiestriei tânărului Schumann. Deschisă de un *Preambul,* cu

Scanned with OKEN Scanner

ton festiv de fanfară ce cedează locul imediat unui vârtej de exuberanță, desfășurarea muzicală continuă cu defilarea unor personaje mult îndrăgite de spectatorii timpului: *Pierrot*, pășind solemn, apoi împiedicat, simbolizând hazul pe care îl stârnește, urmat de *Arlechin*, în ritm de dans vesel, brăzdat de salturi. Ritmul unui *Vals nobil* conduce apoi la apariția lui *Eusebiu*, acel tânăr visător, creat de imaginația lui Schumann în textele cronicilor sale, care-și poartă melancolia detașat de vârtejul dansant ce-l înconjoară. Lui îi urmează *Florestan*, component imaginar al dualității lansată de estetica schumanniană, prezență ce-și impune, ca de fiecare dată, vehemența temperamentului lui vulcanic. Intonațiile pasionale care-i marchează trecerea se întretaie cu un scurt citat în *Adagio* din *Les Papillons,* apoi cu apariția unei prea frumoase măști *(Coquette)* care răspândește în jurul ei admirație *(Réplique).* Câteva semne arhaice pe portativ, de fapt note în „cheia de fa" – *Sphinxes)* ar trece neobservate dacă semnificația lor nu ar fi dezvăluită de *Literele dansante*, al căror joc conduce la denumirea orașului natal al Ernestinei[1] (Asch)[2], ca și la cea a numelui purtat de compozitor (S-C-H-A). De altfel acest joc de litere fusese inaugurat de el în prima lucrare *(Variațiunile ABEGG)* și va continua să apară și în alte lucrări ale sale (în *Sonata pentru vioară și pian în la minor,* compusă de Schumann în colaborare cu Albrecht Dietrich și Johannes Brahms[3] sau în *Album pentru tineret* al cărui *Cântec nordic* are la bază literele G-A-D-E, prin care evocă figura compozitorului danez, trecător și el prin Leipzig, ca dirijor angajat al Orchestrei Gewandhaus).

Revenind la personajele ce trec dansând în *Carnavalul* lui Schumann, ritmul de vals aduce pașii *Chiarinei* (o alintare, poate, a Clarei Wieck, fetița ce începea să treacă pragul copilăriei, având în vedere că lucrarea a fost compusă în anii 1834–35). După acest episod liric, care nu era străin de sentimentele ce se înfiripau în lăuntricul compozitorului – se înfiripă trecerea lui Chopin, ilustrată prin parafrazarea stilului său cu avânturi melodice mereu învăluite. Urmează amintirea Ernestinei *(Estrella)*, al cărei dans (*con affetto*) pornește pe notele *la bemol-do-si* ce corespund literelor AS-C-H care formează, așa cum s-a mai menționat, denumirea orașului ei natal. Pe aceleași trei note (dar în avânt ascendent) începe și linia melodică a piesei următoare *(Reconnaissance)* întruchipând sentimentul com-

1 Ernestine von Friecken a fost o dragoste a compozitorului pe când Clara Wieck (cu zece ani mai tânără decât el) era copil.

2 Asch – oraș în Boemia.

3 Jocul este de data aceasta pe literele F-A-E ce reprezentau inițialele devizei de viață a prietenului lor Joseph Joachim: „Frei aber einsam".

Scanned with OKEN Scanner

pozitorului pentru tânăra fată, moment întrerupt de trecerea năvalnică a unei perechi de mascați ce nu contenesc să se fugărească (*Pantalon și Colombina)*. Goana lor este continuată *molto vivace* de balansul unui *Valse allemande* ce anticipează apariția lui *Paganini.* Portretizarea acestui virtuoz violonist contemporan este făcută prin stilul său de efecte, cu salturi intervalice mari, cu contraste bruște între nuanțe sonore, într-o viteză *(Presto)* ce mărește dificultățile de interpretare. Survin, apoi, momente de mare expresivitate, cu șoapta unei mărturisiri de dragoste *(Aveu)*, cu plimbarea perechilor de dansatori, a îndrăgostiților *(Promenade)*, cu un intermezzo *(Pause)* care pregătește Finalul *(Marche des Davidsbündler contre les Philistins)*. Intonații solemne deschid defilarea adepților celui ce i-a biruit pe Filistini, rememorând episoade anterioare printre care și vechea melodie germană de încununare a ceremoniei de nuntă („dansul bunicilor") de la sfârșitul balului mascat din *Les Papillons.* Prezența Davidienilor în concluzia lucrării concentrează ideea ei centrală — idee ce caracterizează în general estetica schumanniană — în sensul unui apel la autenticitate artistică, o autenticitate care să reprezinte trăirile și aspirațiile din contemporaneitate. Ne aflăm, astfel, în fața unei lucrări care prezintă o identitate de neconfundat. Originală ca fond și realizare, prin legătura creată între literatură, portretistică muzicală și dans (valsul colorând modern întreaga ambianță sărbătorească), prin unitatea ciclică ce nu are corespondent în gândirea muzicală din trecut și nici în cea care se afirmă în epocă (de ex. „ideea fixă" cu care debutează simfonismul lui Berlioz sau „leit-motivul" wagnerian), creația lui Schumann prezintă o formă variațională cu totul inedită. Compozitorul pare a fi avut intenția de a o anunța în subtitlul lucrării *(Scènes mignonnes sur quatre notes)*, întreaga desfășurare a scenelor din *Carnavalul* său având rădăcina muzicală în jocul notelor (*AS-C-H*), pe care el le folosește (în diferite relații intervalice) în vertiginoasa suită de imagini *(lettres dansantes)*. Nu este vorba de o gândire abstractă, sau de ermetism compozițional, ci, dimpotrivă, de un specific romantism, pentru că trecerea variatelor personaje, ca și cufundarea lor în gânduri, poartă o semnificație profund confesivă, ilustrând permanent dualitatea fondului sufletesc schumannian. Vechea pendulare între literatură și muzică continuă să se manifeste prin prezența unor personaje desprinse din fondul antic (David) sau renascentist *(Commedia dell'arte)*, alături de iluștri creatori de muzică din contemporaneitate (Chopin, Paganini — primul reprezentând admirația lui Schumann pentru harul componistic, al doilea — pentru magicianul-interpret). Cât despre înclinația sa spre visare și introspecție (Eusebiu), ca și spre înfăptuiri avântate (Florestan), despre puritatea unor sentimente (Chiarina), înflăcărarea lor (Ernestine) sau stingerea ce survine

Scanned with OKEN Scanner

(Reconnaissance), orice încercare de tălmăcire devine inutilă. Totul se derulează subiectiv, totul este o mărturisire făcută când cu nobilă discreție, când clocotitor, totul este învăluit de duioșie sau umor.

Nu peste multă vreme Clara Wieck va cânta lui Liszt acest fermecător șir de miniaturi. „Muzica lui Schumann, va scrie marele pianist și creator în «Gazette musicale» din 12 noiembrie 1837 – se adresează mai mult unor firi gânditoare... care nu se mențin la suprafață, ci înțeleg să coboare în profunzime pentru a căuta perla ascunsă. Cu cât pătrunzi mai mult ideile lui Schumann, cu atât descoperi în ele mai multă putere și viață. Cu cât le studiezi mai mult, cu atât ești mai surprins de bogăția și conținutul lor...".

În acești primi ani de afirmare a fanteziei sale creatoare, Schumann își încearcă forțele și în spiritul tradiției, mărturie în acest sens rămânând un *Allegro în si minor* care, deși este înscris ca „op. 8" în lista de compoziții, a fost creat în anul 1831 (deci înainte de ciclul *Les Papillons)*. Înflăcăratele avânturi ale pianistului (ce nu suferise încă anchilozarea degetului său inelar de la mâna dreaptă) străbat în muzica acestei lucrări timpurii, ca și un intens zbucium interior pe care comentatorii l-au pus deseori în legătură cu dedicația făcută de el Ernestinei von Frieken, pe vremea când dragostea lui pentru Clara Wieck (pe atunci de doisprezece ani) nu se înfiripase încă.

În anul următor va compune Schumann și un grup de *6 Intermezii pentru pian* (op. 4), a căror formă adoptă limpezimea clasică, fiecare piesă (cu excepția celei de a patra) având în centrul ei o secțiune centrală (ca și în forma de *lied* sau de *scherzo)*, pe care compozitorul o notează ca fiind un *Alternativo*. Se poate remarca faptul că nu este vorba de un episod cu caracter categoric contrastant, ci de realizarea unui comentariu purtat între motivul tematic inițial și altul ce aduce un colorit nou, ilustrându-se și în această viziune creatoare aspecte diferite ale dualității temperamentale schumanniene. Contrastul se impune însă între substanța specifică fiecărei miniaturi (pe linia unor imagini ce corespund impetuozității, melancoliei, fantasticului, purității sufletești[1], îndurerării și înseninării), derularea lor prezentând o strânsă înlănțuire prin realizarea stilistică, în care cu totul remarcabilă apare conducerea polifonică a ideilor, cu sprijin permanent pe nuanța dată de o gândire modulatorie armonică mereu trează. Se pare că inspirația acestor *Intermezzi* a anului 1832 este datorată frumuseții aceleiași Pauline d'Abegg, dat fiind că treptele pe care pornește ascendența temei din ultima piesă sunt: „la-si bemol-mi-sol-sol" corespondente literelor A-B-E-G-G din denumirea lor germană.

1 Melodia celui de al 4-lea *Intermezzo* fiind inspirată de un cântec popular german *Hirtenknabe* (în traducere liberă: Micul păstor).

Scanned with OKEN Scanner

Dar numele care apare ca fiind inspirator în această epocă de început creator este cel al lui Paganini, așa cum atestă cel de al treilea opus al listei *(Studii după Capriciile lui Paganini* – 1832) ca și cel de al zecelea *(Șase studii de concert după Capriciile lui Paganini* – 1833). Admirația pentru uluitoarea tehnică a violonistului italian datează din primăvara anului 1830, când Schumann, student fiind, a avut prilejul să-l asculte într-unul din concertele sale din sala Gewandhaus de la Leipzig. Și nu este întâmplător faptul că în vara imediat următoare el va adresa mamei sale de la Zwickau celebra scrisoare prin care îi solicita să fie de acord cu părăsirea studiilor juridice pentru a se putea dedica cu sârguință doar carierei de muzician (vezi p. 131). Cu aprobarea ei, Schumann va începe lupta sa crâncenă cu timpul, ceea ce pare a confirma influența pe care succesul electrizant al violonistului-magician l-a avut asupra tânărului pianist dotat cu un har ce aștepta de mult să fie cultivat. Efectele acestei lupte au fost tragice (prin accidentul provocat de propria sa invenție, așa cum s-a menționat în urmărirea datelor biografice), în schimb au fost hotărâtoare pentru direcția ce s-a deschis în fața muzicianului de neînvins. Compozitorul prinde aripi, și printre primele lui zboruri se înfiripă și *Studiile* – op. 3 și op. 10, care, citând temele din *Capriciile* lui Paganini (mai conștiincios în primul caiet, mai liber în cel de al doilea) afirmă principii estetice proprii. Nu pentru obținerea unei „prestidigitații" care să uluiască auditorii pledează tânărul compozitor (atât în șirul de studii compuse, cât și în rândurile textului introductiv), ci pentru o cale prin care discipolii pianiști să poată ajunge la siguranță și expresivitate în interpretare, principiu ce se îndreaptă cu evidență împotriva „filistinilor" vremii, de fapt împotriva metodelor lor de pian aride (ca cele ale lui Clementi, Czerny, Cramer și chiar ale lui Moscheles, celebrul pianist mult admirat de Schumann în adolescență). Aceeași viziune stilistică, în care virtuozitatea interpretativă este subordonată conținutului emoțional, se face remarcată și în *Toccata* (op. 7), lucrare intrată curând în repertoriul marilor pianiști de pretutindeni. Dar intențiile compozitorului de a da îndrumări în vederea cuceririi tehnicii pianistice și, prin aceasta, a artei interpretative vor fi treptat părăsite. *Studiile simfonice* (op. 13) create de el în anul 1834 vizează ceva cu totul nou în istoricul acestui gen anume – dezvăluirea sonorităților orchestrale pe care complexul instrument cu taste le are în mod virtual și a unora din căile de cucerire a lor. Concepute inițial sub titlul *Studii cu caracter orchestral de Eusebiu și Florestan* (ceea ce anunța derularea unor imagini desprinse din profunzimi sufletești) și inserate în lista de opusuri cu denumirea de *Studii simfonice sub forma de variațiuni*, noua lucrare schumanniană înscrie în literatura pianului o creație de supremă valoare. Inspirate de un subiect grav *(do diez minor)*, cele douăsprezece

Scanned with OKEN Scanner

variațiuni se succed ilustrând tot atâtea ipostaze de trăiri interioare, într-un stil înclinat spre bravură sonoră, ceea ce solicită în egală măsură sensibilitatea, inteligența și tehnica pianistului.

Sub forma tradițională a variației pe o temă concepe Schumann și grupul de *Impromptu*-uri (op. 5) inspirate de o temă creată de Clara Wieck. Era în anul 1833, an în care compozitorul începe să se detașeze de tendințele sale către strălucirea stilistică manifestată în anii în care aspirase cu îndârjire la cariera de pianist-concertist. Desfășurarea celor unsprezece variațiuni ce alcătuiesc lucrarea este precedată de o introducere realizată pe o temă proprie, temă ce va fi folosită ca bas în expunerea subiectului (tema compusă de Clara) și ca element de contrast în derularea variațiunilor. Gingășia și lirismul specific schumannian învăluie muzica acestei creații, întregind tabloul bogat al manifestărilor fanteziei lui Schumann din primii ani ai afirmării sale.

Pe acest prim strat al realizărilor lui Schumann se poate sprijini o organizare a lucrărilor sale pentru pian, dat fiind că succesiunea lor ulterioară prezintă o mare varietate de conținut și de formă. Comentatorii și mai ales producătorii de discuri au reușit să învingă această dificultate alegând o expunere bazată fie pe criteriul evolutiv, fie pe cel al specificului lor arhitectural (tradițional-clasic sau liber-romantic), fie pe cel dictat de sursa inspirației (literatură, fantezie, dragostea pentru Clara, universul copiilor ș.a.). Fără a se putea face organizarea lor riguroasă — între diferitele grupuri de lucrări pentru pian existând permanente întrepătrunderi — se va încerca a urmări apariția lor pe o îmbinare a criteriilor de clasificare.

Dragostea compozitorului pentru Clara Wieck este sentimentul care va domina și va inspira compozitorului cele mai multe pagini din categoria lucrărilor sale pentru pian. Cântat timid de Eusebiu în câteva creații ale anilor 1834–35 (ani în care începe să se înfiripe iubirea lui pentru tânăra pianistă) — așa cum se desprinde din *Sonata în fa diez minor* (op. 11)[1] sau în *Carnavalul* (op. 9)[2] — sentimentul se va oglindi cu putere în lucrările anilor următori, ani în care lupta sa pentru a învinge prejudecățile profesorului Wieck va deveni din ce în ce mai dramatică. Mărturie în acest sens rămâne muzica din *Fantezia în do major* (op. 17) pe care Schumann începe să o compună în anul 1835 și o continuă în vara anului 1836, când Friedrick Wieck impune fiicei sale o totală izolare, obligând-o să restituie compozitorului scrisorile primite de la el și partitura *Sonatei în fa diez minor* ce-i fusese dedicată cu un an înainte. „Tu nu vei putea înțelege această

1 Vezi p. 156.
2 Vezi p. 143–146.

Scanned with OKEN Scanner

Fantezie dacă nu te vei transpune în nefericirea acelei veri a anului 1836, când îmi era impus să renunț la tine", va scrie Schumann tinerei pianiste peste puțină vreme. „Prima mișcare este cu adevărat ceea ce eu am scris mai pasionat, este strigătul dureros al pasiunii mele pentru tine." De altfel și indicațiile de *tempo* și expresivitate date de compozitor acestei prime părți *(Durchaus phantastisch und Leidenhaftlich vorzutragen)* anunță conținutul ei răscolitor. Totul începe pe o idee muzicală ce plutește îndelung peste un acompaniament tensionat. În secțiunea centrală a formei de lied se insinuează un colorit de legendă *(Im Legendenton* – cum cere compozitorul în partitură). Pornit în mișcare lentă, apoi crescând până la strigăt („strigătul dureros al pasiunii mele"), simțământul revine la tristețe și simplitate, substanța lirismului pasionat din prima secțiune fiind reluată și terminată în șoaptă. În partea a doua mișcarea este moderată *(Mässig, durchaus energisch)* Florestan fiind cel ce-și afirmă impetuozitatea printr-o temă expusă în acorduri, intervențiile lui Eusebiu, rare și timide, părând a se lovi de forța lui sufletească. Finalul *(Etwas bewegter)* îmbină frânturi de nobilă tandrețe cu zâmbete și priviri în urmă, cu învolburări ce cresc și descresc pentru a se topi în ultimele acorduri. Ne aflăm în fața singurei lucrări pe care Schumann a reușit să o compună în anul 1836, una dintre cele mai inspirate dintre creațiile sale pentru pian în formă mare (cultivată și de clasici), în care dezacordul dintre tendința de divagare a inspirației și principiile de organizare arhitecturală se estompează. Faptul că este dedicată lui Franz Liszt – contemporanul său mai tânăr cu un an, devenit celebru – nu schimbă cu nimic natura substanței care a inspirat muzica acestei noi lucrări. Este o epocă în care compozitorii obișnuiesc să facă asemenea gesturi de omagiere sau de recunoștință. Despre fondul compoziției, despre suferințele trăite de Schumann în acel an, vorbesc cuvintele din jurnalul fiecăruia dintre cei doi tineri, din rândurile corespondenței lor, atestând natura inspirației. Tulburătoarea confesiune muzicală din prima parte, combaterea sentimentului de prăbușire sufletească din partea a doua și splendoarea stării de extaz pe care gânditorul prin sunete o cucerește și o trăiește în partea finală a lucrării alcătuiesc un ciclu unitar al realizării artistice numită de el *Fantezie* – așa cum au făcut și clasicii (Mozart sau Beethoven) care au încercat și ei evadări din forme prestabilite. Fără să fi urmărit un program – asemenea romanticului Berlioz care și-a cântat marea nefericire în *Simfonia fantastică* – Schumann își dezvăluie sufletul într-una din cele mai realizate pagini de tristețe din literatura pianului numai prin marea forță expresivă pe care o culege din arta gândirii și a exprimării prin sunete.

După un an de descumpănire în care Schumann nu a mai avut nici un semn de revenire din partea tinerei pianiste, devenită între timp o celebritate,

Scanned with OKEN Scanner

el are prilejul să asiste din umbră la un concert dat de ea la Leipzig. Faptul că în programul ei erau incluse și *Studii simfonice* pe care el le compusese în anul 1834, ca și felul în care pianista iubită reliefase valurile de tristețe ce alternau cu cele avântate (dualitatea Eusebiu-Florestan fiind anunțată inițial și în subtitlul lucrării), l-au emoționat și încurajat. Urmează întâlnirea lor în secret și logodna prin corespondență, perioadă de echilibru sufletesc intens în care Schumann compune un nou ciclu de miniaturi, *Davidsbündlertänze* (op. 6), considerat de el drept cel mai realizat dintre toate. Două tipuri de „motto" preced desfășurarea celor 18 piese cuprinse în *Dansurile cetei lui David*, al cărui titlu reînvia aspirația adepților regelui antic de a învinge pe filistini. Primul „motto", poetic-filozofic, conturează înțelesul substanței pe care o are muzica noului ciclu[1], iar al doilea, muzical, reprezintă citatul unei teme compuse de Clara[2], a cărei fluență melodico-ritmică (prezentă de altfel și în lucrări ce au precedat această creație) va avea rol unificator în concepția întregului. „Motto von Clara Wieck" fixează însuși compozitorul între portative sursa inspirației sale, de la bun început. După piesa de deschidere (cu indicația *Lebhaft)*, miniaturile se succed contrastant, personajele Eusebiu și Florestan colorând cu nuanțele lor temperamentale expresivitatea muzicii, prezența melancoliei lui Eusebiu părând a domina desfășurarea primei părți (piesele nr. 1–9). Cu totul remarcabilă este piesa nr. 10, a cărei muzică, cu suflu de baladă, amintește frumusețea unor pagini compuse nu de mult de Schubert. O contribuție interesantă aduce tratarea diferită a pulsației ritmice aparținând celor două voci, basul urmărind cu claritate cursul de trei pătrimi din măsură, în timp ce vocea superioară derulează în structură binară, prin prezența constantă a două grupuri de trei optimi într-o măsură, cu accent *(sforzando)* pe prima notă a grupului. Indicația este *Balladem*ä*ssig, sehr rasch*, solicitând o fluență de mister interpretării, imagine ce este continuată de o nouă trecere a tristeții

---

1 In all und jeder Zeit
Verknüpft sich Lust und Leid:
Bleibt fromm ind Lust und seid
Dem Leid mit Mut bereit.

Întotdeauna și în orice timp
Bucuria și suferința sunt legate între ele:
Rămâneți credincioși bucuriei
Și pregătiți-vă curajul pentru suferință.

2 Primele măsuri extrase dintr-o mazurcă inclusă în *Soirées musicales*, cel de al șaselea opus al Clarei Wieck.

Scanned with OKEN Scanner

lui Eusebiu prin scenă (piesa nr. 11), după care se impune optimismul și umorul lui Florestan (nr. 12) cu amplificare în piesa următoare (care are indicația *Wild und lustig*), totul estompându-se în glasul lui Eusebiu (nr. 14). Dar contrastul între personaje și simțămintele lor continuă să se manifeste (piesa nr. 15) și să se accentueze (între piesa nr. 16 – *Mit guten humor* – și piesa nr. 17 – *Aus der Ferne*), pentru a se risipi în *Final* (piesa nr. 18), când orologiul bate miezul nopții (douăsprezece bătăi – nota do în bas) care readuce visul de dragoste pentru Clara (tema inițială a lucrării, creată de ea).

În același an, a compus Schumann și ciclul *Phantasiestücke* (op. 12), un minunat buchet de opt miniaturi în care vibrează din nou dragostea compozitorului pentru Clara Wieck. De la imaginea romantică a înserării (prima piesă) la *Sfârșitul cântecului* (piesa nr. 8) sensurile întrebării dureroase *Warum?* (De ce? – piesa nr. 3) plutesc peste imaginile ce se succed, așa cum răsună dramatic în piesele nr. 5 *(În noapte)* și nr. 7 *(Vis zbuciumat)*, sau cum încearcă să risipească umbrele în cele intitulate *Capricii* (nr. 4) și *Fabula* (nr. 6). Îndoiala va întuneca și optimismul ce se impune în ultima piesă *(Sfârșitul cântecului)* – inspirat de o veche melodie studențească, „umorul sănătos" (cum cere compozitorul prin indicația de expresie a piesei) făcând locul unei melancolii ce se stinge treptat (o *Coda* care sună „asemenea unor clopote de nuntă și de înmormântare totodată", după cum tălmăcește însuși compozitorul sensurile tristeții finale într-o scrisoare trimisă Clarei la 17 martie 1838).

Din anul 1838 datează ciclul intitulat *Kreisleriana* (op. 16) care cuprinde opt piese miniaturale ce nu mai au titluri programatice, ci doar indicația unor nuanțe de expresivitate adăugate la indicațiile de *tempo*. Uimește, în primul rând, numele dat lucrării, având în vedere că astăzi puțini mai sunt cei ce cunosc personajul evocat de titlu. Este vorba de Kapelmaestru Kreisler, unul dintre cei mai celebri eroi creați de fantezia lui E.T.A. Hoffmann, o întruchipare a prototipului romantic, „stăpân al atâtor disonanțe", după cum îl califică însuși autorul. Schumann, gânditorul care a oscilat atâta vreme între muzică și literatură, care s-a avântat cu atâta disperare în luptele sale (cea purtată cu timpul, pentru a grăbi cucerirea carierei de pianist-concertist și cea purtată cu prejudecățile profesorului Wieck pentru a-i cuceri încrederea și a-i obține binecuvântarea de a se căsători cu fiica sa) se regăsește în frământările acestui personaj hoffmannian și creează o lucrare muzicală confesivă răscolitoare. De la zbuciumul sufletesc care dezlănțuie muzica primei piese până la epilogul în care tristețea se stinge în șoapte dureroase (ppp), compozitorul își mărturisește forța și puritatea sentimentului, speranța și îndoiala în fericirea visată, totul într-un

stil cu colorit de baladă, ilustrând refugiul său în afara unei lumi a nedreptăților și a nerealizărilor în care trăia. Poate acest colorit a determinat compozitorul să dedice lui Chopin minunatul său ciclu de destăinuiri muzicale, pe care le va tălmăci mai târziu și Clarei prin cuvintele: „În unele mișcări vei găsi toată dragostea mea pătimașă și toată viața ta și a mea".

Speranța se instalează, însă, în *Humoresca* (op. 20), lucrare pe care Schumann o numește *Marea Humoresca* într-o scrisoare trimisă Clarei (la 11 martie 1839). „Am stat la pian, scria el, și am compus o săptămână întreagă. Am râs și am plâns în același timp, de atâtea gânduri pe care tu le vei găsi zugrăvite în cel de al 20-lea opus al meu, în *Marea Humoresca*...". Într-adevăr, șirul celor opt piese cuprinse în noua sa lucrare sunt toate dominate de seninătate, unele umbre ce survin *(Adagio)* fiind trecătoare. Aceeași stare sufletească se desprinde și din muzica celor opt *Novelete* (op. 21 – 1839). „În ultimele trei săptămâni, mărturisea compozitorul în altă scrisoare adresată Clarei, am compus atât de mult pentru tine. Scene vesele, de familie, povestiri eroice, tot felul de snoave, scene de bal cu valsuri și poloneze, ca și un cântec ce pare a se auzi din depărtare, cu mărturisiri de dragoste și imaginea căsătoriei, în sfârșit «de toate», cărora le-am dat denumirea de *Novelete.*" De data aceasta Schumann realizează un mozaic de imagini cu rădăcini evidente în povestirile lui E.T.A. Hoffmann sau Jean-Paul, ale lui Shakespeare sau Goethe, toate în tonalitate majoră. Fără să fi purtat titluri programatice evocatoare, fiecare dintre cele opt *Novelete* ale ciclului are farmecul ei propriu și o cizelare de bijuterie, ceea ce-i dă valoare atât ca o componentă a întregului, așa cum a gândit-o compozitorul, cât și ca o miniatură de sine stătătoare.

Din această perioadă în care lupta pentru înfrângerea voinței profesorului Wieck se îndrepta către sfârșitul ei datează și alte lucrări pentru pian, printre care *Arabesca în do major* (op. 18), *Blumenstück* (Buchet de flori) (op. 19), *Nocturnele* (op. 23), *Carnavalul din Viena* (op. 26), sau cele trei *Romanțe* (op. 28). Cele mai multe dintre aceste creații au fost compuse la Viena, metropola în care strălucise prezența celor trei clasici, în care se născuse și murise Schubert. Era locul sfințit de ei, loc în care spera și Schumann să-și făurească o carieră prin care să poată ajunge la stima profesorului Wieck. Așa se explică faptul că în acest grup de lucrări ale anului 1838–39 se simte tendința compozitorului de a dori să dăruiască vienezilor miniaturi cu ecouri de „muzică de salon", o muzică ce avea șansa să pătrundă în cercurile aristocratice și să le cucerească admirația. Asemenea intenție nu a lipsit șirul acestor compoziții de fermecătorul lirism specific schumannian, de valurile de lumini și umbre create de limbajul plin de frumusețe și surprize pe plan melodico-armonic ale acestui stil.

Scanned with OKEN Scanner

Ca profunzime se detașează cele patru *Nocturne* (op. 23), în care se oglindește din nou dezamăgirea trăită de compozitor în ambianța vieneză, dezamăgire ce nu a fost străină nici lui Mozart și nici lui Schubert. La această stare sufletească se adaugă și veștile triste primite de acasă, unde se stingea treptat viața ultimului frate. Melancolia vibrează și în muzica celor trei *Romanțe* (op. 28) din rândul cărora a doua (în *fa diez major)*, impresionantă ca fond emoțional și ca realizare pianistică, s-a impus în mod deosebit în viața de concert. Dar lucrarea ce rămâne cea mai reprezentativă pentru vremea trăită de compozitor în metropola austriacă, este *Faschingsschwank aus Wien* (Carnavalul din Viena) (op. 26). Titlul trimite gândul la o concepție asemănătoare cu cea urmărită în cel de al nouălea opus al său, dar muzica acestui nou *Carnaval* apare deosebită nu numai prin conținutul ei, ci și prin construcția arhitecturală. În ceea ce privește primul criteriu de deosebire, acesta este marcat de culoarea locală pe care compozitorul o adaugă la strălucirea caracteristică ambianței carnavalești. În prima parte, de exemplu, în mișcarea ei avântată *(Sehr Lebhaft)* se insinuează intonații desprinse din vestita *Marseillaise*, ca o aluzie la politica asupritoare ce continua starea de spirit trăită de vienezi în timpul ocupației franceze. Interesantă este desfășurarea procesului ritmic ce părăsește formula binară caracteristică genului de marș, compozitorul stilizându-i structura într-o formulă ritmică ternară[1]. De altfel, reluarea acestor intonații și în alte lucrări compuse de Schumann[2] vădesc adeziunea sa la ideile de libertate pe care vestitul imn le ilustra, adeziune care se va confirma și în cele patru *Marșuri pentru pian* (op. 76) pe care le va compune în revoluționarul an 1848. Revenind la trăsăturile ce deosebesc cele două lucrări inspirate din lumea carnavalului, se impune în continuare cea care privește arhitectura întregului. „Sonata romantică" consideră Schumann a fi forma acestei creații, dat fiind faptul că imaginile carnavalești nu mai derulează ca într-o succesiune de suită ciclică, ci într-o concentrare a lor în spiritul sonatei instrumentale, care „romantică" fiind, așa cum o anunță compozitorul, depășește tiparul clasic cvadripartit, desfășurându-se pe cinci părți. După verva nestăvilită a primei mișcări urmează partea lentă *(Romanze* – o pagină de lirism în care vibrează din nou marea dragoste a compozitorului pentru Clara),

1 Johannes Brahms va duce și mai departe această îndrăzneală creatoare, așa cum se poate remarca mai întâi în secțiunea centrală a părții lente din *Cvartetul cu pian în sol minor* (op. 25) și cu totul uluitor în concepția ritmică a marșului funebru din partea a doua a *Requiemului german* (op. 45).

2 În balada *Cei doi grenadieri* pentru voce și pian (pe versuri de Heine) din *Caietul nr. 2* de *Romanțe și balade* (op. 49) și în uvertura *Hermann și Dorothea* (op. 136).

un *Scherzino* (adaptat la coloritul local prin spiritul muzical popular vienez), un *Intermezzo* – o adevărată izbândă a geniului schumannian – și un *Finale* trepidând de exuberanța dansantă specifică atmosferei de carnaval.

Iubirea pentru Clara, care-i va deveni soție în anul 1840, va continua să inspire lui Schumann și alte compoziții pentru pian, dar ele nu vor mai avea clocotul tulburător al nesiguranței și nefericirii mărturisite în paginile compuse în prima perioadă a creației. „Se poate găsi în muzica mea, scria compozitorul descumpănit pe atunci, urma luptei pe care am dus-o pentru Clara... *Concertul*[1], *Sonatele*, *Dansurile cetei lui David*, *Kreisleriana*, *Novelettele*, sunt toate aproape în întregime inspirate de ea..." sunt mărturisiri făcute de compozitor profesorului Dorn într-o scrisoare datată 5 septembrie 1838. Limpezirea pe care i-a adus-o anul 1840 o va cânta mai mult în liedurile sale apoi, pe măsură ce viața sa interioară își va găsi sprijin pe liniștea căminului, vor înflori încercări și izbutiri și în alte genuri ale muzicii (camerale, simfonice, vocal-simfonice). Dar până atunci se impune în lista creației schumanniene și o altă sferă de idei inspiratoare, *cea desprinsă din lumea copiilor* care a contribuit în bună măsură la o imediată recunoaștere a harului componistic cu care acest artist romantic a fost înzestrat.

Din anul 1838 datează ciclul de imagini intitulat *Scene de copii* (op. 15), una dintre cele mai cunoscute și mai iubite compoziții din literatura pianului. S-ar crede, după titlu, că este vorba de un șir de miniaturi descriptive culese din universul celor mici, dar cine le cântă sau le ascultă își dă imediat seama de nuanța subiectivă care plutește permanent deasupra celor treisprezece „scene" anunțate în titlu. Pentru că muzica lui Schumann nu urmărește să zugrăvească cu plasticitate diferitele momente ce alcătuiesc viața copiilor, ci reflectă amintirile proprii ale copilăriei sale. Acest sens, anunțat de unduirile muzicii din prima piesă, se dezvăluie prin duioșia care învăluie fiecare dintre „scene", fie că este gravă, ca în cele în care copilul se roagă (nr. 4), visează (nr. 7), e fermecat la gura sobei (nr. 8) sau „meditează" (nr. 10), fie că este naivă, ca atunci când el se joacă de-a „v-ați ascunselea" (nr. 3), „galopează" pe calul de lemn (nr. 9), sau își ia zborul în fantezie, atunci când ascultă povești (nr. 2, 6, 11). *Poetul vorbește* este intitulată ultima dintre piese (nr. 13), confirmând nota subiectiv-romantică a fondului acestui ciclu. Suavitatea gândului urmărește cu discreție sugerările diverselor stări sufletești în fiecare dintre „scenele" în care compozitorul s-a regăsit, o mare inventivitate de mijloace expresive colorând variat fluența muzicală, menținută permanent într-o poetică simplitate evocatoare.

1 Este vorba de *Sonata pentru pian în fa minor* (vezi p. 157).

Scanned with OKEN Scanner

Supremă rămâne frumusețea celei de a șaptea piese, *Visare*, pe o melodie cu unduiri ce cucerește dimensiuni mai rar obișnuite în creația lui Schumann. Muzica ei reflectă o lume a purității ce nu este nimănui străină, nostalgie ce a determinat realizarea a numeroase transcripții, formă sub care s-a răspândit izolat, făcându-se cunoscută pretutindeni.

Vor trece zece ani până când Schumann va mai da la iveală un ciclu inspirat din viața copiilor, timp în care el și Clara își făuriseră un cămin luminat mereu de muzică și de joaca numeroșilor lor copii. *Album pentru tineret* (op. 68) este titlul noului ciclu, dar spre deosebire de *Scenele de copii* în care compozitorul își amintea trăirile sale din copilărie, cele patruzeci și trei de piese cuprinse în *Albumul* anului 1848 sunt un șir de miniaturi cu titluri programatice în care nici fondul și nici scriitura nu mai prezintă dificultăți deosebite de înțelegere și de interpretare pentru micii pianiști. Care dintre ei nu au fost încântați de *Marșul soldatului*, de *Cântecul de vânătoare*, de *Sărmanul orfan* sau de *Iubita lună mai*, pentru a enumera doar câteva titluri din prima parte a lucrării (aceasta adresată în special copiilor mai mici), ca și de *Călărețul*, *Șeherezada* sau de *Cântecul marinarilor italieni* (din partea a doua), printre care se află strecurate și două minunate omagii muzicale – unul pentru Mendelssohn-Bartholdy *(Amintire)* și altul pentru Niels Gade *(Cântecul nordic)*. Imagini înduioșătoare pot fi surprinse și în șirul celor douăzeci de piese cuprinse în *File de album* (op. 124) compuse de Schumann de-a lungul câtorva ani (începând cu 1832, adunate și definitivate în 1845). Un exemplu rămâne cunoscutul *Cântec de leagăn* al cărui fond emoțional apare din nou ca o evocare a unui sentiment trăit „de cei mari". Special pentru copii („mici sau mari" după cum specifică subtitlul lucrării) a mai compus Schumann *Douăsprezece piese pentru pian la patru mâini* (op. 85) în anul 1849, cărora le-a dat din nou titluri programatice (ca *Marș pentru ziua de naștere*, *Dansul ursului*, *De-a v-ați ascunselea*, *Poveste cu stafii*, ș.a.) iar mai târziu (în 1853) și suita intitulată *Balul copiilor* (op. 130) – și aceasta pentru pian la patru mâini – cuprinzând „șase dansuri ușoare", după cum anunță din nou subtitlul[1]. Este anul în care apar și cele *Trei sonate pentru tineret* care par a fi încununat acest grup de compoziții inspirate de universul copiilor. Ceea ce se poate stabili cu claritate într-o privire generală făcută asupra acestui grup de lucrări este faptul că primii pași au fost cei ai poetului și abia mai târziu cei ai pedagogului. Dacă poetul a dăruit literaturii pianului bijuterii inestimabile, pedagogul a fost cel ce a făcut copiilor-pianiști tot atâtea daruri rare, prin felul în care el le-a mascat strădania de a învăța să cânte la pian cu

1 *Polonaise, Walzer, Menuett, Ecossaise, Française, Ringelreihe.*

Scanned with OKEN Scanner

bucuria de a putea urmări în același timp și derularea unor istorioare muzicale. Această lume a copiilor, pentru care compozitorul a avut și nostalgie și preocupare didactică, constituie pe plan istoric un subiect pe care îl vor prelua numeroși compozitori ce i-au urmat, fie ei din Franța — ca Bizet *(Jocuri de copii)*, Debussy *(Colțul copiilor)* sau Ravel *(Crăciunul jucăriilor, Mama mea gâsca, Copilul și vrăjitoarele)*, fie din Rusia — ca Mussorgski *(Camera copiilor)*, Ceaikovski sau Prokofiev (în creații ample, scenice sau orchestrale), fie din România — ca Mihail Jora (compozitorul unor fermecătoare miniaturi pentru pian intitulate *Poze și pozne)*.

Urmărind cronologia lucrărilor pentru pian create de Schumann, se poate observa că printre grupurile de miniaturi, cu sau fără succesiune ciclică, apar și unele compoziții ce au avut rădăcinile lor în soluțiile de organizare ale arhitecturii clasice. Pentru că spontaneitatea care a condus pana compozitorului în cele mai multe dintre paginile compuse a fost deseori oprită în loc de venerația pe care el a avut-o pentru geniul lui Beethoven, la care s-a adăugat, pe măsură ce a înaintat în cunoașterea tainelor contrapunctice, și cea pentru Bach. Primul dintre acești doi aștri ai istoriei muzicii germane și universale l-a îndrumat către genul sonatei și roadele acestui îndemn nu au întârziat să apară. Prima dintre cele trei sonate pentru pian pe care le-a compus — *Sonata în fa diez minor* (op. 11) — a fost începută în anul 1833, terminată și dedicată în anul 1835 Clarei Wieck (mica pianistă ce-i dezvăluise o mare parte din tezaurul sonatelor lui Beethoven). Muzica acestei lucrări începe patetic, cu o introducere lentă ce concentrează cele două laturi ale fondului sufletesc schumannian, cea avântată și cea visătoare. Urmează un *Allegro vivace* (prima parte) în care domină vocea lui Florestan, cea a lui Eusebiu (insinuată cu discreție în dezbaterile formei de sonată) dezvăluindu-și lirismul în partea a doua *(Aria)*. De data aceasta Schumann reia o melodie a unui cântec compus de el cu ani în urmă *(Către Anna)*, a cărui unduire aduce ecouri ale muzicii din introducerea lentă, ceea ce creează un aspect complex de ciclicitate (între sentimente despărțite de trecerea timpului, ca și între cele ce aparțin prezentului). Următoarea parte (a treia) este în forma de *Scherzo* cu două *Trio*-uri. Un val de mister (*Trio* nr. 1) și un *Intermezzo* (*Trio* nr. 2) întretaie iureșul muzicii *(Allegrissimo)*, pregătind muzica finală (partea a patra) în formă de *Rondo*, atât de favorabilă manifestării unei fantezii greu de stăvilit.

Cea de a doua sonată pentru pian, *Sonata în sol minor* (op. 22, începută în același an 1833, dar terminată mult mai târziu, în 1838) prezintă o remarcabilă tendință spre concentrare și claritate a formei, compozitorul părând a fi fost mai înclinat spre a-și conduce inspirația după modelele clasice. Fondul romantic clocotitor răzbate însă din prima pagină a lucrării

Scanned with OKEN Scanner

(cu indicația *Il piu presto possibile)* prin vertiginosul curs al temei principale și al transfigurărilor ei ulterioare. Este din nou vocea lui Florestan, impetuoasă, agresivă, ce va atinge înflăcărare la sfârșitul primei părți (cu indicația *noch schneller).* Lirismul lui Eusebiu, întrezărit trecător, se va dezvălui cu o vibrație meditativă de o impresionantă simplitate în partea lentă (a doua), pe limpezimea formei de lied (A-B-A). Cu totul contrastant răsună muzica din *Scherzo* (partea a treia) ce reîmpletește trăsăturile frământărilor schumanniene, conducând spre Final (din nou o formă de *Rondo*, ca și în prima sonată) în care tempo-ul *Prestissimo* reia dinamismul primei părți. Schumann a creat la început un alt Final *Sonatei în sol minor* (un *Presto* cu mari dificultăți de interpretare pe care îl va publica ca piesă de sine stătătoare), dar l-a înlocuit curând prin muzica *Rondo*-ului menționat, ceea ce a condus la o mai mare coeziune a întregului.

Deosebită strălucire stilistică va da compozitorul celei de a treia sonate pentru pian – *Sonata în fa minor* (op. 14) – compusă în anul 1836, anul în care lupta sa pentru Clara devenise dramatică. Intitulată inițial *Concert fără orchestră*, apoi publicată sub denumirea de *Troisième grande sonate*, noua lucrare a fost dedicată pianistului Ignaz Moscheles, a cărui măiestrie interpretativă îl încântase în copilărie. Este ușor de închipuit că substanța muzicii (reflectând zbuciumul interior trăit), la care s-a adăugat intenția de a omagia un stil pianistic excelând în virtuozitate au condus la o realizare specific romantică, confesivă în fond și strălucitoare în exprimare. Frământările se dezlănțuie în prima parte, un *Allegro* de sonată în care năvalnica forță a temei principale nu poate fi domolită de candoarea celei secunde, după cum va continua și în muzica părții a doua, un *Scherzo* realizat în stil pianistic strălucitor, subliniind intenția compozitorului de a fi omagiat un virtuoz. Liniște va aduce doar muzica părții a treia *(Quasi variationi, Andantino)* inspirată de o temă compusă de Clara, moment în care poate fi regăsită gingășia poeziei schumanniene. Finalul va readuce tumultul dezlănțuit în prima parte *(Prestissimo possibile)*, reflectând o luptă greu de stăvilit. Transpare în această încleștare o vibrație a patosului beethovenian, a acelui patos care părăsește reținerea clasică, mărturisindu-și nefericirea cu sinceritate romantică.

Către sfârșitul vieții Schumann va mai compune un grup de *Drei Kinder Sonaten für die Jugend* – op. 118 (Trei sonate pentru tineret). Judecând după bogăția conținutului și prospețimea exprimării lor, cele trei „mici sonate" par scrise în plină vigoare creatoare, asemenea *Fluturilor* sau *Scenelor de copii.* Totuși creația lor aparține anului 1853, an care se îndreaptă către capătul drumului. O explicație ar putea fi dată de faptul că muzica lor a fost compusă pentru trei dintre copiii compozitorului – prima pentru

Iulia; a doua pentru Elise și a treia pentru Maria. Schumann menține forma clasică cvadripartită, dar în alcătuirea ei apar și câteva tablouri miniaturale ce colorează romantic desfășurarea muzicală. Astfel, *Sonata în sol major* (op. 118 / nr. 1) are succesiunea: *Allegro – Tema cu variații – Puppen-Wiegenlied* – (Cântecul de leagăn al păpușii) – *Rondoletto; Sonata în re major* (op. 118 / nr. 2): *Allegro – Canon – Abendlied* (Cântec de seară), *Kindergesellschaft* (Societatea copiilor), iar ultima – *Sonata în do major* (op. 118 / nr. 3) – debutează de asemenea clasic (printr-un *Allegro*, urmat de un *Andantino*, dar ultimele două părți derulează sub titluri ca *Zigeunertanz* (Dans țigănesc) și *Traum eines Kindes* (Visul unui copil).

Aceeași venerație pe care Schumann a purtat-o lui Beethoven apare declarată de el și pentru Bach, așa cum atestă textul unei scrisori adresată de el profesorului său J.G. Kuntzsch, la data de 27 iulie 1832. „*Clavecinul bine temperat* de Bach, scria el, este gimnastica mea de toate zilele, rămânând cea mai bună. Am analizat *Fugile*, în ordinea în care ele se succed, în cele mai mici detalii. Acest studiu este foarte folositor pentru că exercită asupra tuturor o influență morală înviorătoare... Bach a fost un om, un om adevărat. El nu a făcut nimic pe jumătate, el nu are nimic maladiv, totul pare scris de el pentru eternitate." Și totuși creația compozitorului romantic din prima sa perioadă de creație (cea dominată de miniaturile pentru pian) nu apare a fi fost sub influența gândirii cantorului de la Leipzig, deși scriitura lor era necontenit polifonică. Abia după anul 1844 începe strădania lui de a se identifica cu învățătura primită de la acest model, mărturie rămânând nu mai puțin de șaizeci de *Fugi* și de schițe de *Fugi* nepublicate, ca și cele câteva lucrări inserate în lista de opusuri. Începutul îl fac *Studiile pentru pian cu pedală* (op. 56), șase piese în stil contrapunctic, compuse în anul 1845 și dedicate profesorului Kuntzsch, care se vor face cunoscute îndeosebi prin prelucrarea lor pentru două piane (făcută de Debussy). Este anul în care apar pe rând: șase *Schițe pentru pian cu pedală* (op. 58), *Șase Fugi pe numele lui Bach* (op. 60), gândite pentru orgă sau pian cu pedală (după cum specifică compozitorul pe partitură), ca și cele *Patru Fugi pentru pian* (op. 72) din rândul cărora se desprinde un omagiu adresat lui Chopin – cea de a treia *Fuga* fiind pe una din temele compozitorului polonez. Este glasul lui Eusebiu, lirismul lui meditativ, încadrat de avântul lui Florestan *(Fuga* nr. 2) și de înțelepciunea lui Raro *(Fuga* nr. 4).

Vor trece mulți ani până când Schumann va mai înscrie în lista sa de compoziții o lucrare în stil contrapunctic, cele *Șapte piese pentru pian în formă de fugheta* (op. 126) ale anului 1853, fiind lucrări în care vechiul elan creator începe să apună. Și tot din acest an de la capătul drumului datează și încercarea sa de a crea un acompaniament pentru lucrările lui Bach

Scanned with OKEN Scanner

gândite pentru vioară solo și pentru violoncel solo, ceea ce rămâne mai mult o mărturie despre veneraţia pe care Schumann a avut-o pentru compozitorul de geniu, decât o reușită creatoare, așa cum se desprinde din practica concertistică universală[1].

Revenind la anul 1840, care aduce limpezire în viaţa compozitorului și urmărindu-i în continuare lista de opusuri, se remarcă faptul că miniatura pentru pian, până atunci dominantă, începe să cedeze locul și altor genuri. Se va impune pentru un timp liedul, acel gen care a oferit muzicianului-poet mijloacele cele mai directe pentru a-și fi putut cânta iubirea pentru Clara. Se face remarcată apoi îndreptarea compozitorului către creaţia camerală, pentru ca în curând să se poată surprinde în activitatea sa o permanentă împletire între diferitele genuri (vocale sau instrumentale, camerale sau simfonice, concertante sau vocal-simfonice). Din rândul lor nu lipsește nici creaţia pentru pian, care pare a fi reconfortat forţele creatoare, deseori secătuite, ale compozitorului ce se îndrepta înainte de vreme către sfârșitul vieţii. Astfel, din anul 1843 datează o creaţie pentru două piane, *Andante și variaţiuni* (op. 46) – lucrare deosebit de reprezentativă din rândul realizărilor complexe ce se succed în cea de a doua perioadă a vieţii. Lăsând la o parte *Concertul pentru pian și orchestră în la minor* (op. 54) (ca și lucrările care ilustrează aspiraţia compozitorului de a cuceri stilul contrapunctic anterior menţionate) se poate observa o revenire la genul miniatural doar către sfârșitul celei de a doua perioade creatoare. *Imagini din Orient* (op. 66) este titlul unui buchet de șase *Impromptus* pentru pian la patru mâini, compuse de Schumann în anul 1848 ca rod al entuziasmului pe care l-a avut la lectura unor povestiri preluate de Rückert din tezaurul epic arab. Din aceeași vreme (1848–49) mai datează două lucrări pentru pian, prima intitulată *Scene din pădure* (op. 82) cuprinzând un șir de miniaturi evocatoare de ambianţă silvestră ce sunt încadrate de o piesă introductivă *(Eintritt)* și alta finală *(Abschied)*. Se succed din nou tablouri purtând titluri programatice (ca *Vânătorii la pândă, Flori singuratice* etc.) cea de a șaptea – *Pasărea profet* – prezentând trăsături ce „profetizează" unele nuanţe de rafinament melodico-armonic ale stilului pianistic postromantic. Din aceeași perioadă datează o nouă culegere de 14 piese compuse de Schumann de-a lungul anilor (între 1836–1849), ilustrând o variată gamă de dispoziţii sufletești, ceea ce justifică și titlul de *Bunte Blätter*

1 În lista de creaţie schumanniană sunt trecute și *Patru cântece pentru pian* (op. 32) compuse în anul 1839, de fapt primele mărturii din care se desprinde ambiţia compozitorului de a cuceri stilul contrapunctic. (Cele patru piese au titlurile *Scherzo, Gigne, Romanţa, Fugheta,* reflectând astfel contemporaneitatea lor romantică.)

(File multicolore) (op. 99). Peste doi ani (în 1851) Schumann va mai crea trei *Fantezii* (op. 111) și va mai relua strălucitorul subiect al balului costumat *(Scene de bal* – op. 109) cuprinzând nouă miniaturi pentru pian la patru mâini, după cum se va mai inspira și din universul copiilor cântat de el cu o rară vocație cu ani în urmă *(Bal de copii* – op. 130)[1]. Cu cele cinci *Gesänge der Frühe* (Cântece ale zorilor – op. 133) va începe apusul șirului de creații pentru pian compuse de Schumann de-a lungul vieții, apus ce se va întuneca pentru totdeauna o dată cu muzica unui *Allegro de concert cu introducere în re minor* (op. 134), pe care îl va dedica tânărului Brahms, cel care i-a fost mereu aproape în faza finală a vieții (1854–1856), trăită în spitalul de la Endenich.

Privind în ansamblu vasta creație pe care Schumann a dedicat-o instrumentului cunoscut și iubit de el din copilărie, se poate deduce cu deplină claritate apartenența ei la noua estetică romantică. Atât în cazul în care genurile alese aparțin tradiției clasice (tema cu variațiuni, toccata, fuga, sonata), cât și în cele tipic romantice (impromptu-uri, fantezii, romanțe, novelette, nocturne, intermezzi, schițe, studii), fondul și realizarea lui artistică își afirmă apartenența la sfârșitul epocii și aceasta nu numai prin forma lor arhitecturală ce tinde cu evidență către o desfășurare liberă, dar mai ales prin substanța emoțională (anunțată deseori prin titluri programatice) care reflectă pe lângă o variată gamă de stări lăuntrice și o caracteristică atitudine îndreptată împotriva tendințelor moderne de promovare a spectacolului de virtuozitate interpretativă. În acest ultim sens, Schumann se afirmă ca un reprezentant de frunte al „cetei lui David". Atitudinea de luptător davidian – afirmată inițial în cronicile sale – e marcată constant în creație și aceasta nu numai în imagini cuprinse în șirul ciclurilor de miniaturi cu titluri programatice, dar și în fondul *Studiilor* sale, fie că acestea s-au inspirat din *Capriciile* lui Paganini (op. 3 și op. 10), fie că au fost o demonstrație de complexitate creatoare (ca în *Studiile simfonice* – op. 13) sau au avut un declarat scop didactic, adresându-se pianiștilor (începători sau avansați) pentru a-i ajuta în rezolvarea unor probleme de tehnică pianistică. Sub presiunea poeziei interioare și a neliniștilor trăite, Schumann și-a afirmat gândirea de artist romantic în întreaga sa creație pentru pian, recurgând la forme mici, lipsite de prelucrările intense din realizările tradiției, cu derulare unitară în cadrul unui ciclu și forând în profunzimea posibilităților expresive ale exprimării melodico-armonice pentru a găsi soluții noi de comunicare ale unor sentimente ce nu mai

1 Vezi p. 178.

Scanned with OKEN Scanner

puteau fi frânate de comandamentele arhitecturii clasice. Trăirile din îndepărtata copilărie, marea iubire pentru Clara, crezul estetic îndreptat către adevăr și sinceritate artistică — ca aspecte ale introspecției sale — i-au condus deseori pana spre refugiul în fantezie, un univers marcat de vibrația literaturii din contemporaneitate. Lumea carnavalului în care, sub mirajul măștilor, se puteau întâlni nobili cu nevoiași, personaje ale artei tradiționale *(comedia dell'arte)* cu ale prezentului, adversari sau prieteni, a oferit poetului-muzician o ambianță ce favoriza reflectarea dualității caracteristice personalității sale. Și dacă Eusebiu și Florestan și-au manifestat sub diferite forme melancolia sau idealismul, ca variante sufletești ale compozitorului, acestea s-au obiectivizat sub forma unor anumite identități melodico-armonice ce reapar asemenea unor leitmotive. În acest sens, al unității dintr-o desfășurare ciclică, Schumann se impune ca un subtil creator de unitate componistică, viziunea sa depășind uneori aspectul programatic al unei creații (așa cum acesta se afirmase cu merit înnoitor în *Simfonia fantastică* de Berlioz), colorând discret conținutul emoțional al mai multor creații. Fără să fie vorba de o autocitare sau de o țesătură leitmotivică, Schumann a excelat într-un limbaj pianistic confesiv, împrospătat de sinceritatea și candoarea sa poetică. Peste acumulările bunului pianist care a fost din copilărie, peste proiecția pasiunii sale pentru literatură, se dezvăluie o fantezie creatoare mereu clocotitoare, ceea ce plasează creația sa pentru pian în rândul celor mai reprezentative realizări din perioada romantismului muzical.

CREAȚIA DE LIEDURI

Oscilația între a fi poet sau a fi muzician a dominat întreaga evoluție a adolescentului sau tânărului Schumann. Când a ales calea muzicii și idealul de a deveni pianist-concertist s-a spulberat, el a găsit refugiul în compoziție și timp de zece ani a creat cu exclusivitate pentru pian pagini în a căror vibrație profund originală străbăteau ecouri ale poeziei lirice romantice, ale vechilor balade îndrăgite, ale unor lecturi ce-i înaripase fantezia. Survine însă anul 1840 care-i aduce împlinirea dragostei pentru Clara (prin căsătoria celebrată la 12 septembrie) și-i transformă radical viața. Fericirea de a trăi, abia întrezărită în creația anterioară acestui an de hotar, începe să se ceară clamată pe calea unui gen sprijinit pe forța dată de împletirea dintre cuvânt și muzică, gen ce reprezenta, de fapt, cele două

Scanned with OKEN Scanner

laturi ale vocației sale artistice – *liedul*. „Ce bucurie divină este să scrii pentru cântec!" nota el într-o scrisoare adresată Clarei în această perioadă.

Entuziasmul său clocotitor va apare reflectat în șirul a peste o sută de lieduri ce par a fi fost o izbucnire vulcanică a fanteziei sale de-a lungul întregului an 1840, an pe care comentatorii îl vor numi pe bună dreptate „an al liedurilor", având în vedere faptul că numărul lor mare (138) se apropie de cel realizat de-a lungul întregului său drum creator (246). Pianul nu va fi părăsit, el va avea rol egal în întovărășirea cu cuvântul, împlinindu-i expresivitatea sau comentându-i unele sensuri adânci. Mergând pe urmele lui Schubert, primul dintre muzicienii de geniu care a înaripat acest gen miniatural-vocal, Schumann, compozitorul care timp de zece ani și-a dezvăluit nefericirea doar pe clapele lui, va fi cel ce-i va integra glasul în însăși comunicarea conținutului poetic. Trecerea de la creația pentru pian la cea pentru voce nu a fost deosebit de grea pentru compozitor, după ce dăduse atâta suflu poetic imaginilor sale miniaturale instrumentale. Și dacă Schubert a cules din ceea ce i-a oferit poezia vremii doar acele texte ce erau mai apropiate de propriile sale trăiri și simțăminte, fie de o fermecătoare naivitate, fie de mare profunzime, Schumann va ajunge să cearnă din lecturile sale doar acele poeme ce se detașau ca valoare. „Fugiți de poezii mediocre" îndemna el pe compozitorii de lieduri în articolele sale publicate în presă. El creează sub lumina acestui principiu estetic un șir de bijuterii muzicale în care la identificarea sa cu subiectul se adaugă și deosebita valoare a versurilor.

Începutul îl face buchetul de nouă lieduri intitulat *Liederkreis* (op. 24)[1] pe versuri de Heinrich Heine, poetul romantic născut în același an cu Schubert (1797), dar care își va sfârși viața o dată cu Schumann (1856). O simplitate specific populară (în tematică, în realizarea muzicală) dă farmec acestor nouă miniaturi vocale, reflectând imagini din natură – *Ich wandelte unter den Bäumen* (Rătăceam printre copaci), din viață – *Warte, warte wilder Schiffmann* (Așteaptă, așteaptă, corăbier sălbatic), cu un lirism ce începe senin – *Herze mein*[2], pentru a sfârși dureros în ultimul lied: *Schöne, Wiege meiner Leiden* (Leagănul durerilor mele).

Următorul opus, *Myrthen* (Flori de mirt, op. 25) – este un ciclu de 26 de lieduri inspirate de versurile mai multor poeți, printre care unii ilustri

1 Din tinerețe (anii 1827–28) datează un număr de lieduri fără număr de opus ce anunță valoarea realizărilor lui Schumann, din rândul cărora se detașează un grup de „11 lieduri" (pe versuri de Byron, Goethe, Kerner) dedicate celor trei cumnate ale sale și publicate în Universal Edition din Viena de către Karl Geiringer în anul 1933.

2 Titlul întreg e cuprins în primul vers („Lieb' Liebchen leg's Händchen aufs Herze mein" – Iubito, pune-ți mânuța pe inima mea).

Scanned with OKEN Scanner

(Goethe, Byron, Heine, Rückert ș.a.) ceea ce conduce la o scădere a omogenității caracteristice opusului anterior. Important de reținut este faptul că acest grup de cântece ilustrează starea de fericire trăită de compozitor în anul ce a decis căsătoria sa cu Clara Wieck, alcătuind minunatul său dar de nuntă, așa cum rămâne consemnat pe manuscris și prin titlul *Widmung* (Dedicație) dat primului lied din ciclu. Senine sau înflăcărate, descriptive sau fanteziste, cântecele cuprinse în acest buchet, intitulat simbolic *Flori de lămâiță*, au avut o mare răspândire, dintre ele detașându-se marea gingășie a imaginii ce se desprinde din liedurile *Der Nussbaum* (Nucul) sau *Lotosblume* (Floarea de lotus).

Urmărind lista de opusuri schumanniene și desprinzând din ea pe cele ce reprezintă creația de lieduri, se poate observa că acest gen miniatural vocal-instrumental apare în două perioade ale vieții compozitorului. Prima, cea efervescentă a anului 1840, când el descoperă voluptatea de a crea muzică pentru unele poezii demult cunoscute și îndrăgite de el și este în căutarea unor mijloace de expresie pentru a-și transmite intensitatea sentimentelor trăite sau a tălmăci înțelesul unor versuri în care își regăsea gândurile; cea de a doua perioadă va începe după nouă ani, când experiența sa de viață și de creație vor conduce la o altă factură stilistică. Ceea ce trebuie remarcat, referindu-ne la prima etapă a creației de lieduri, este faptul că ea e flancată de poezia lui Heine, poet marcat și el (temperamental și creator) prin alăturarea gândurilor senine de cele întunecate. Această dualitate de stări sufletești reflectată în *Liederkreis* (op. 24) va fi ilustrată în ciclul *Dichterliebe* (Dragoste de poet – op. 48) și în balada „Belsatzar" (op. 57) inspirată de versurile aceluiași Heinrich Heine, ciclu ce va încununa realizările primei perioade a creației de lieduri. Dar până atunci Schumann continuă să compună lied după lied, „ascuțindu-și pana"[1] cu fiecare nouă realizare. Un singur grup de cântece – intitulat *Lieder und Gesänge* – prezintă miniaturi inspirate de versurile mai multor poeți, fiind primul dintre cele patru caiete de *Lieder und Gesänge* (op. 27, 51, 77 și 96) compuse de Schumann. În rest, toate liedurile ce apar în această primă etapă a creației lor sunt reunite în cicluri cărora numele unui anumit poet sau coloritul unui anumit climat inspirator le conferă o specifică omogenitate. Așa sunt miniaturile cuprinse în cele trei grupuri intitulate *Poeme:* trei lieduri pe versuri de Emanuel Geibel (op. 30), douăsprezece – pe versuri de Justinus Kerner (op. 35) și șase (op. 36) – pe versuri inspirate din *Cartea de cântece a unui pictor,* de Reinick, asemănătoare cu cele din *Liederkreis* (op. 24),

1 Expresia aparține lui Brahms.

Scanned with OKEN Scanner

prin acele trăsături populare din care răzbate sensibilitatea locuitorilor de pe malurile Rhinului.

Sub titlul simplu de *Lieduri* apar trei noi opusuri, fiecare pe versurile unui singur poet: op. 31 (Chamisso), op. 39 (Eichendorff), și op. 40 (Andersen). Câteva mențiuni trebuiesc făcute în legătură cu șirul acestor grupuri de miniaturi. În primul rând faptul că primul aduce un nume nou de poet, cel al lui Adalbert von Chamisso (1781–1838), poet german de origine franceză (născut cu numele Adalbert Chamisso de Boncourt). Schumann are meritul de a-l fi descoperit și de a-i fi dat nemurirea. În al doilea rând trebuiește subliniată descoperirea afinității sale cu sensibilitatea romantismului lui Eichendorff, așa cum se desprinde din creația grupului de *Lieduri* — op. 39, buchet ce poate fi considerat drept cea mai reprezentativă realizare a lui Schumann în acest gen. Melancolia însingurării și nostalgia după pământurile natale (în liedul *In der Fremde*, care deschide ciclul) sunt exprimate într-o factură melodică simplă, specific populară (cu un ambitus ce nu depășește septima). Suflul descumpănirii romantice este marcat și în liedul *Wehmut* (Durere), ca și în imaginile poetice inspirate de măreția naturii, cum este în liedul *Zwielicht* (Amurg), în care în lumina crepusculară se insinuează ideea nesincerității și a trădării, pe un stil cu asprimi de mare expresivitate (căderea unei frânturi de melodie pe intonații abia șoptite, pianul nemaiîndrăznind să învăluie recitativul lor cu evocatoarele lui valuri de comentarii modulatorii. Freamătul pădurii asistă la suferințele trecătorilor, cum este în liedul *Im Walde* (În pădure) sau în *Waldgeschpräch* (Murmurul pădurii), acel poem cu fond de legendă macabră (întâlnirea dintre un călăreț și legendara Lorelei). Aspecte ale realității (freamătul pădurii, chemări din corn) se îmbină cu lumea fantasticului ce înconjoară apariția eroinei vechiului mit german, cu urme lăsate să străjuiască până în zilele noastre pe stânca de pe malul drept al Rhinului. Căldura dragostei străbate și înlătură umbrele confesiunilor poetice sau ale învolburărilor fantastice, culminând în liedul *Mondnacht* (Noapte cu lună), una din mărturiile supreme ale artei lui Schumann de a îmbina poezia cu muzica. Din nou simplitatea melodică pe evocatoare învăluiri armonice domină peste imaginea feerică a nopții cu lună, care sfârșește cu melancolie, pe prelungirea rezolvării unei disonanțe ce pare a evoca contrastul existent între eterna frumusețe a naturii și îndoielile ce apasă gândurile și pașii poetului trecător. Unitatea ciclului, prin sursa lui (izvorâtă dintr-o sursă poetică unică) și condusă printr-o diversitate ce nu părăsește filonul psihologic romantic, este împlinită clasic prin substanța ultimului lied al ciclului, intitulat *Frühlingsnacht* (Noapte de primăvară), care cântă natura și iubirea într-un iureș frenetic al fericirii. Este starea sufletească pe care Schumann continua

Scanned with OKEN Scanner

să o trăiască de-a lungul anului 1840 al căsătoriei sale și pe care simțea nevoia să o comunice pe calea infinit de bogată a sunetelor.

În ceea ce privește cel de al treilea grup de *Lieduri* inspirat de versurile ilustrului povestitor și poet nordic Hans Christian Andersen, care a captivat ani de-a rândul gândirea micului Schumann — acesta atestă o altă latură a curentului romantic, cea mereu trează și sensibilă la diversitatea suferințelor omenești. Viziuni funebre străbat în substanța poemelor lui Andersen, în *Muttertraum* (Vis de mamă) — în care este parcurs un destin nefast din leagăn până la moarte, în *Der Soldat* (Soldatul) cu gândurile lui descumpănite sau în *Der Spielman* (Muzicantul) nevoit să cânte la nunta iubitei care-l părăsește, dansând cu disperare până la totala lui epuizare. De data aceasta stilul lui Schumann devine dramatic, înăsprit de disonanțele și accentele dure care apasă peste frânturile de melodii ce nu mai au coerența obișnuită, cu ritmuri ce-și pierd funcția (cum este cel de vals din „Muzicantul" care sfârșește în mișcare *Adagio* atunci când cuvântul devine neputincios și cedează locul pianului, al cărui glas se pierde într-o coborâre finală gravă).

Un aspect deosebit prezintă grupul de cântece intitulat *Liebesfrühling* (Primăvara dragostei — op. 37), deoarece cele douăsprezece miniaturi cuprinse în el au fost compuse de Robert și de Clara Schumann, amândoi entuziasmați de versurile lui Friedrich Rückert. Mai pătimașe sunt cele scrise de Robert Schumann, trăsătură ce a determinat anumite îndrăzneli nu numai în construcția lor (care tinde să părăsească tendința spre concentrarea manifestată în forma liedurilor create anterior), dar mai ales în ceea ce privește factorul melodic, în a cărui desfășurare intervin salturi intervalice ce urmăresc plasticitatea expresivității. Caracteristic pentru liedurile compuse de Clara rămâne romantica lor tandrețe, limpezimea și atenția dată contribuției pianului, concepție stilistică deosebit de importantă în procesul evocator ce a apropiat-o de modelele aflate în realizările soțului ei.

Urmărind aceste realizări care au avut meritul de a fi marcat începutul și chiar apogeul unei ere noi în evoluția acestui gen înaripat de geniul lui Schubert, se ajunge la cele două cicluri de lieduri — *Frauenliebe und Leben* (Dragoste și viață de femeie — op. 42) și *Dichterliebe* (Dragoste de poet — op. 48), care au înregistrat cel mai profund dragostea care a existat între cei doi artiști iluștri ai secolului al XIX-lea. Primul ciclu, inspirat de versurile lui Chamisso, urmărește înfiriparea sentimentului de iubire: liedul nr. 1: *Seit ich ihn gesehen* (Din clipa în care l-am văzut) și nr. 2 *Er, der herrlichste von allen* (El, cel mai minunat dintre toți), care crește până la o adevărată explozie a fericirii, liedul nr. 3: *Ich kann's nicht fassen, nicht glauben* (Nu pot să cred că-i adevărat) și liedul nr. 4: *Du, Ring an meinem Finger* (Tu,

inel de pe degetul meu). Urmează imagini ce oglindesc fericirea căminului luminos, pentru ca totul să se sfârșească în sfâșietoare tristețe (liedul nr. 8, ultimul, intitulat *Nun hast Du mir den ersten Schmerz getan* (Acum mi-ai pricinuit prima durere), când omul iubit moare. Întreaga viață de fericire neumbrită este cuprinsă în șirul versurilor lui Chamisso, în a căror desfășurare compozitorul a găsit trăsături de corespondență cu sentimentele pe care Clara le-a manifestat de la început, din vremea în care era o fetiță căreia el îi spunea povești, nebănuind că îi va deveni soție. Fericirea căminului lor, luminat de muzică și de jocul multor copii, așa cum apare înscrisă și în filele jurnalului lor, prezintă ecouri impresionante în muzica lui Schumann, după cum presimțirea sfârșitului acestei fericiri, mereu alimentată de crizele de întunecime ce surveneau în viața lui amenințător — i-au inspirat dramatica realizare finală. Stilul melodic recitativ al ultimului lied din ciclu, în mișcare lentă *(Adagio)*, peste acorduri accentuate (sf) ce sfârșesc descendent, în *forte*, transmite o stare de descumpănire gravă. Amintirea fericirii trăite (înregistrată doar în epilogul pianistic prin reluarea liniei melodice din primul lied al ciclului) contribuie la marea unitate a acestei realizări, concepută a fi interpretată în întregime, cu respectarea ordinii fixată de poet și de compozitor.

Cu cel de al doilea ciclu, *Dichterliebe* (op. 48), inspirat din versurile lui Heine cuprinse în *Cartea cântecelor*, corespondența dintre gândirea celor doi creatori, poet și compozitor, apare și mai directă. Din nou o poveste de dragoste. Ea începe în *Im wundeschönen Monat Mai* (În minunata lună mai), mărturisită naturii străbătută de apele Rhinului *Im Rhein, im heiligen Strome* (În Rhin, în fluviul sfânt). Versurile lui Heine urmăresc apoi dezamăgirea tânărului îndrăgostit *Und wüssten's die Blumen, die kleinen* (De-ar ști micuțele flori) și prăbușirea sufletească trăită la nunta celei pe care o iubea *Das ist ein Flöten und Geigen* (În sunete de flaute și viori). Din acest moment nu mai poate fi vorba de corespondență între versurile lui Heine și amintirile compozitorului, decât în sensul unor suferințe cunoscute de el în perioada ce a precedat căsătoria sa cu Clara, ani ce au însemnat o îndelungă suferință, așa cum aceasta se reflectă în dramatismul unor creații pentru pian *(Kreisleriana, Fantezia în do major* ș.a.). Imagini ale dezamăgirii ating intensități ce depășesc pe cele cântate de Schubert în ciclul *Frumoasa morăriță*. Eterna poveste a dragostei neîmpărtășite *(Ein Jungling liebt ein Mädchen* (Un tânăr iubește o fată), poartă îndrăgostitul în pribegie — *Am leuchtenden Sommermorgen* (Într-o dimineață luminoasă de vară), durerea întovărășindu-l în somn — *Ich hab im Traum geweinet* (Am plâns în vis), noapte de noapte — *Allnächtlich im Traume* (În fiecare noapte, în vis). Sclipiri de fantezie fantastică — *Aus alten Märchen* (Din povești străbune)

Scanned with OKEN Scanner

se întâlnesc cu realitatea – *Die alten bösen Lieder* (Vechi cântece rele), singurul refugiu al suferinței intense rămânând în adâncurile mării... Ascultate în ordinea existentă în partitură, se poate remarca faptul că din șirul celor 16 miniaturi vocal-pianistice doar câteva se detașează prin caracterul și dimensiunile lor de baladă. Față de liedurile care cântă dragostea sau frumusețile naturii – cu o țesătură sonoră melodioasă, cu sprijin pe un rafinament armonic evocator al ambianței poetice – cele patetice părăsesc farmecul pictural. În acest sens Schumann este un adevărat continuator al lui Schubert, pentru că, asemenea lui (prea puțin înzestrat pentru dramaturgia scenică cerută de genul operei), el a reușit să creeze în forma concentrată a liedului tablouri de un tulburător dramatism, cum este, pentru a da numai unul din exemple, disperarea îndrăgostitului ce aude muzicanții cântând la nunta iubitei, redată printr-o declamație cântată ce este pusă în contrast cu o tăcere absolută, ilustrând destrămarea speranței în fericire. Echilibrul este restabilit târziu în realizarea poetic-muzicală din liedul *Am plâns în vis*, o nouă mărturisire tristă cântată în stil recitativ în alternanță cu șoaptele pianului. Ideea romantică a împlinirii idealului în moarte pare a fi influențat fantezia poetului în finalul ciclului, dar limpezimea transmisă de meditația muzicală finală (încredințată pianului) reflectă gândirea compozitorului. Ca și în ciclul *Dragoste și viață de femeie* (în care durerea despărțirii de ființa iubită este luminată de prezența unei amintiri dragi în epilogul muzical) și în acest final de capodoperă ciclică ultimul cuvânt aparține compozitorului, substanța meditativă a muzicii create de el purtând și ecouri ale înțelepciunii clasice.

Aceste două cicluri de miniaturi vocale ce încununează prima perioadă a creației de lieduri din viața compozitorului, sunt singurele în care el urmărește desfășurarea unui subiect, fiecare cântec fiind o verigă din șirul unui lanț de trăiri sufletești. După Beethoven *(Către iubita îndepărtată)* și Schubert *(Frumoasa morăriță* și *Călătorie de iarnă)*, Schumann găsește în această formă romantică de mari dimensiuni (experimentată și în vasta sa creație pentru pian) cel mai potrivit sprijin pentru manifestarea fanteziei sale. Dar principiul unității l-a determinat deseori să grupeze în cadrul unui ansamblu și lieduri ce au aceeași sursă poetică, fie că acestea au colorit comun datorită specificului sufletesc și intelectual al unui singur poet-autor, fie că ele se înrudesc îndeaproape prin fondul sau caracterul lor popular, fie că ilustrează trăsăturile unui anumit gen (cum ar fi balada, romanța, poemul ș.a.). Prima perioadă a creației de lieduri este presărată cu asemenea cicluri vocale, ele continuând să se afirme sporadic și în cea de a doua etapă printre lucrări de mari proporții (camerale, simfonice sau vocal-simfonice). Din rândul lor se desprinde un gen deosebit de reprezentativ pentru spiritua-

Scanned with OKEN Scanner

litatea unui popor, cel al baladei, afirmat în patru culegeri intitulate *Romanțe și balade*, din rândul cărora primele trei (op. 45, op. 49 și op. 53) aparțin anului 1840, cel de al patrulea (op. 64) cuprinzând lieduri compuse între anii 1841–47. Dintre cele ce au cucerit deosebită popularitate se desprinde *Blondelslied* (Cântecul lui Blondel) — op. 53, nr. 1, pe versurile lui Johann Gabriel Seidl (urmărind drama regelui Richard Inimă de Leu, salvat din temniță de credinciosul său menestrel), urmat îndeaproape de *Lorelei* (op. 53, nr. 2) pe versurile Wilhelminei Lorenz, subiect care-i captivase nu de mult fantezia (în ciclul op. 39, pe versurile lui Eichendorff, anterior amintit). Dar numele de poet ce se impune și în șirul acestor caiete de *Romanțe și balade*, rămâne cel al lui Heinrich Heine care i-a inspirat compozitorului cântecul *Abend am Strand* (Seară pe malul mării) — op. 45, nr. 3 și cu deosebire cel intitulat *Die beide Grinadiere* (Cei doi grenadieri) — op. 49, nr. 1. Faima gloriei napoleoniene, reînviată în poezia lui Heine, a entuziasmat pe Schumann. El o ilustrează în muzica sa, cu culminație în finalul care citează intonații din celebra *Marseillaise*[1]. Nu mai puțină celebritate au avut și baladele *Die feindlichen Brüder* (Frații inamici) — op. 49, nr. 2 sau *Der arme Peter* (Sărmanul Peter) — op. 53, nr. 3, al cărui subiect reia din nou drama îndrăgostitului ce asistă la nunta ființei iubite. Dar balada care a înlănțuit cel mai mult numele lui Heine cu cel al lui Schumann a fost publicată ca lucrare unică în anul 1840, figurând în lista de opusuri la nr. 57 cu titlul *Belsatzar*. Este numele ultimului rege babilonian (Balthazar) care a plătit cu viața nelegiuirea de a-l fi blestemat pe Jehova. Stilul declamatoric, peste plasticitatea acompaniamentului pianistic (evocând ambianța trepidantă a unei orgii în primele două secțiuni ale formei tripartite) se transformă într-o stare înfricoșătoare de mister, în momentul în care mâna unei fantome înscrie pe zid prorocirea morții neînfricatului rege (ultima secțiune). După nouă ani de la această creație — ani în care noi *Lieder und Gesänge* rămân mărturii periodice ale pasiunii compozitorului pentru genul poetic-muzical[2] — va începe cea de a doua etapă a creației sale de lieduri (cuprinsă între anii 1849–1852).

Pentru a înțelege transformările ce au survenit în fondul și stilul lucrărilor din epoca târzie a realizărilor lui Schumann, datele biografice sunt edificatoare. Dacă muzica vocală a însemnat manifestarea unei energii creatoare unice și neobișnuit de intense în anul 1840, ca expresie a fericirii de a trăi, până atunci atât de reținută, în anul 1849, deosebit de bogat și

1 Intonații ale celebrului imn francez colorează și muzica altor lucrări de Schumann (vezi p. 153 și 193).

2 *Lieder und Gesänge, Caiet nr. 2* (op. 51 / 1842).

Scanned with OKEN Scanner

de variat în genuri muzicale, preferința compozitorului pentru creația vocală apare ca o urmare a faptului că el – stabilit pentru scurtă vreme la Dresda – ajunge să fondeze și să conducă o formație corală proprie, ceea ce a însemnat o practică și un stimulent important în ceea ce privește creația vocală. Din acest an 1849 datează lucrări pentru diferite formații corale (cor bărbătesc, de femei sau mixt, cu acompaniament instrumental sau *a cappella*), câteva duete și cvartete vocale și un însemnat număr de lieduri. Cele mai multe (20) apar grupate într-un *Album de lieduri pentru tineret* (op. 79), muzica lor fiind inspirată de versurile mai multor poeți sau din antologia *Cornul minunat al băiatului* întocmită de curând de Achim Arnim și Clemens Brentano.

Mai reprezentative pentru vibrația intelectuală a romantismului lui Schumann rămân însă alte două grupuri de lieduri a căror unitate le-a fost asigurată de către numele a doi poeți iluștri. Primul grup (op. 95) este alcătuit din trei miniaturi și își sprijină inspirația pe trei din *Cântecele ebraice* de Lord Byron; al doilea *Lieder und Gesänge* (op. 98-a) reiau (asemenea lui Schubert) imagini din fondul educativ lăsat de Goethe în *Wilhelm Meisters Lehr-und Wanderjahre* (Anii de învățătură și călătorii ai lui Wilhelm Meister) de-a lungul a nouă lieduri. În cântecele după Byron, compozitorul încearcă să reînvie ecouri din stilul vechilor barzi (care-și acompaniau cântul cu harpa). De altfel și indicația făcută de el pe partitură prevede faptul că „acompaniamentul instrumental este din harpă sau pian". Învăluirea sonorităților de harpă apare și în cel de al doilea cântec din ciclul inspirat de Goethe (op. 98-a) intitulat *Balada harpistului*, ca și cel de al șaselea – o meditație pe tema singurătății.

Dacă tema însingurării a fost mult cântată de poeții și compozitorii romantici, în schimb inspirația din ambianța spaniolă, care apare la Schumann în ciclurile op. 74 și op. 138, anunță o trăsătură a manifestărilor romantismului târziu, anume acea „vogă a spaniolismului" cu implicații în ceea ce privește factura stilistică (colorit melodic, varietate ritmică, bogăția ornamentației etc.). Dacă pentru primul ciclu, intitulat *Spanisches Liedesspiel* (op. 74), cuprinzând nouă lieduri, indicația formației de interpretare este specificată („pentru una sau mai multe voci cu acompaniament de pian"), cel de al doilea ciclu – *Spanische Liebeslieder* (op. 138), cuprinzând zece *Cântece spaniole de dragoste* a fost gândit pentru cvartet vocal și pian, ambele grupuri fiind inspirate de versuri traduse în germană de Emanuel Geibel.

Din anul 1849 datează și o lucrare publicată izolat ce poartă titlul *Schöne Hedwig* (Frumoasa Hedwiga – op. 106) pe versuri de Friedrich Hebbel. Fondul de baladă desprins din ambianța medieval-cavalerească, redat prin intonații solemne, este împlinit prin prezența eroinei a cărei tulburare

Scanned with OKEN Scanner

sufletească este realizată pe calea unui stil ce tinde spre declamatoric, îmbinându-se astfel mijloacele de expresie clasice cu cele ce preconizează elemente de veridicitate stilistică ale viitorului. Tendința de părăsire a stilului melodic, dominant în primul val din evoluția istorică a genului, se face remarcată la Schumann și în concepția unor lieduri din rândul celor opt *Minnespiel* (Cântece vechi) – op. 101, pentru una sau mai multe voci și pian, inspirate din lirica versurilor cuprinse în *Liebesfrühling* (Primăvara dragostei) de Friedrich Rückert. Trăsăturile de împrospătare a stilului vocal se vor intensifica în anul 1850, în a cărui toamnă familia Schumann va părăsi Dresda pentru a se stabili la Düsseldorf. Este anul în care apar pe rând al treilea și al patrulea caiet de *Lieder und Gesänge* (op. 77 și op. 96), precum și un grup alcătuit doar din trei miniaturi (op. 83) toate fiind inspirate de versurile mai multor poeți. Unitate în ceea ce prezintă semnătura unui singur poet prezintă ciclurile de cântece op. 89 (6 *Cântece*) și op. 90 (7 *Poeme*) primul pe versurile lui Wilhelm von der Neun, al doilea pe versuri de Nikolaus Lenau. Acesta pare să fi jucat un rol aparte în perioada finală a creației lui Schumann, ecouri ale melancoliei poetului (chinuit de crize de depresiune și de periodice tulburări psihice, sub a căror apăsare a și murit în 1850), răzbătând în muzica ciclului de lieduri op. 90. De menționat este faptul că doar ultimul lied (op. 90, nr. 7) nu mai este de pus în legătură cu numele lui Nikolaus Lenau, muzica lui fiind inspirată de un text desprins din versurile unui vechi poem religios catolic (aparținând unui poet anonim), text conceput *pro defunctis*, ceea ce a determinat titlul *Requiem* și unele tendințe arhaizante în stil (intonații de coral sau imitații ale acompaniamentului de harpă).

În ceea ce privește balada *Der Handschuch* (Mănușa) compusă de Schumann pe versurile lui Schiller, aceasta este singura lucrare miniaturală poetic-muzicală publicată izolat (sub numărul 87 în lista de opusuri) în anul 1850. Ca și în *Frumoasa Hedwiga* – compusă în anul precedent – muzica începe descriptiv, cu sonorități orchestrale în fortissimo, sugerând ambianța arenei în care începe spectacolul unei lupte cu animalele feroce. Pe cât de evocatoare este preludierea dramei, pe atât de convingător este stilul vocal, dominat de importanța sensurilor pe care le are cuvântul, ceea ce a condus compozitorul la o exprimare ce tinde către narațiunea dramatică.

Un grup de *Cinci cântece* (op. 127) inspirate de versurile mai multor poeți, printre care figurează – o raritate – și numele lui Shakespeare, face tranziția spre anul 1851, an în care încep să se manifeste primele simptome ale maladiei psihice finale. Unii cercetători ai vieții și creației lui Schumann au explicat transformările stilistice ce se instalează în creația acestei ultime

Scanned with OKEN Scanner

perioade ca fiind datorate crizelor de deprimare survenite, crize ce au determinat nu numai o hiperactivitate sub amenințarea sfârșitului, dar și strădania de a cuceri o exprimare ce tindea către limitele posibilităților expresive ale mijloacelor stilistice romantice. Limbajul din opera *Genoveva*, din oratoriile și poemele vocal-simfonice compuse în acești ultimi ani de creație, reflectă cu evidență o anumită direcție a privirii sale spre viitor, privire de Janus ce rămâne îngemănată cu cea îndreptată în trecut. Asprimile survenite în cursurile melodico-armonice, în pulsația ritmică, în efectele coloristice armonice ce par a fi preconizat stilul impresionist, ca și monotoniile deliberate, anunțând maniera *perpetuum mobile* de mai târziu, apar alături de tonuri de coral, de populara formă strofică, de procedee acompaniatoare evocatoare (cu menținere în zona gravă sau înaltă a pianului, cu valuri de arpegii ș.a.), concepție în care accentul este pus pe rolul cuvântului, ca purtător al substanței gândului poetic.

Liedul continuă să se strecoare printre lucrările de mari proporții ale ultimilor ani de creație. Mai atenuată ca în trecut, gruparea lor continuă să fie făcută de Schumann după criteriul subiectelor sau după numele unui autor. *Vier Husarenlieder* (Patru cântece de husari) — op. 117, din nou pe versurile lui Lenau, oglindesc adevărata fascinație pe care o provocau husarii vremii, dar și gravitatea războiului pentru care ei erau pregătiți. Sensibilitatea lui Schumann înregistrează aceste două aspecte și le tălmăcește printr-o muzică ce conduce la deznodământul morții, totul sfârșindu-se pe sonorități ce se sting într-un tremolo impresionant *(pianissimo)*, evocând, fără cuvinte, urma lăsată de o bătălie pe câmpul de luptă. Subiectul vieții de husar apare și în șirul celor cinci *Cântece vesele* (op. 125) inspirate de această dată de versurile mai multor poeți, așa cum vor fi inspirate și liedurile cuprinse în grupul op. 107, ce fac tranziția către anul 1852. Este ultimul an în care Schumann a mai creat lieduri, anul în care apar cântecele pe versurile Mariei Stuart (op. 132) și ultimele două balade. Prima — *Ballade vom Heidenknaben* (Balada micului păgân) — op. 122, nr. 1 — pe versurile lui Hebbel, cu viziunile lor stranii (coșmarul unui băiețandru căruia i se prevestește destinul în vis); cea de a doua — *Die Flüchtlinge* (Fugarii) — op. 122, nr. 2 — după balada lui Shelley (poet preromantic englez cu o viață extrem de scurtă — 1792–1822), care urmărește fuga întâmpinată de furtună a doi îndrăgostiți.

Dacă la acest șir de lieduri înregistrate în lista de opusuri se adaugă și cele compuse de Schumann între anii 1827–1829, pe când avea șaptesprezece-nouăsprezece ani (deci înainte de a fi fost îndrumat în compoziție de profesorii pe care el i-a avut în perioada studenției de la Leipzig sau Heidelberg), se poate deduce cât de prezentă a fost poezia în viața compozitorului. Cu începuturi sprijinite pe poemele unor nume ilustre și

apoi cu precădere pe cele ale unor martori ai prezentului romantic (ca Chamisso, Heine, Eichendorff, Lenau – pentru a numi doar poeții cei mai reprezentativi pentru atracția inspirației lui Schumann), liedul rămâne genul care, alături de miniatura pentru pian, ilustrează cel mai mult măsura artei sale. Și aceasta de la început, așa cum apare anunțat în creațiile timpurii (fără număr de opus), din rândul cărora rămân mărturii în grupul publicat de Karl Geiringer la Viena (în Universal Edition), în anul 1933. Fie că este vorba de specifica dualitate (elan-resemnare), de nuanțele de originalitate din învăluirile armonice, așa cum apar din primele măsuri ale liedului numărul 1, intitulat *Sehnsucht* (Nostalgie), fie de rafinamentul scriiturii pianistice, ca în liedul *Erinnerung* (Amintire), asemenea trăsături se conturează de la bun început, anunțând ivirea unei adevărate identități creatoare.

Remarcabilă este și evoluția stilului lui Schumann de-a lungul anilor, cu deosebire în ultima perioadă de creație a liedurilor (1849–1852), când se face remarcată o anumită obsesie a compozitorului de a duce raportul cuvânt-muzică spre o veridicitate artistică ce conduce către specificul gândirii lui Hugo Wolf. Vechea oscilație dintre dorința de a fi poet sau muzician care a marcat visurile liceanului sau ale studentului de la Leipzig și Heidelberg, găsește împlinirea în realizările maturității, fie atunci când artistul întâlnește fericirea supremă și simte nevoia să-și strige bucuria de a trăi pe calea cuvântului (în 1840), fie către sfârșitul celei de a doua perioade de creație (1849–1852), când cuvântul tinde să cucerească din ce în ce mai mult relief și conduce stilul vocal-pianistic schumannian către inflexiuni cu intensități expresive ce marchează o prețioasă treaptă de tranziție între momentul Schubert și momentul Hugo Wolf din istoria liedului.

În ceea ce privește creația vocală pentru mai multe voci și acompaniament de pian, aceasta se afirmă în același an 1840, când Schumann creează primele trei *Cvartete* (op. 29) pe versuri de Geibel și *Duetele* op. 34, op. 43 și op. 64, inspirate de versurile mai multor poeți, din rândul cărora se detașează din nou numele lui Heine, autorul poemului *Pe mormântul ei* ce a inspirat muzica romanticului duet op. 64. Peste nouă ani va relua bucuria de a compune lieduri pentru mici formații camerale și va crea *Duetele* op. 78 și liedurile spaniole op. 74 și op. 138[1] (parte fiind gândite de la început pentru cvartet vocal și pian, formație preferată și în cazul grupului intitulat *Cântece vechi de dragoste* – op. 101[2]). Câteva duete mai datează și din anul 1851 (*Cântece pentru tinere fete* – op. 103), ultimul duet, compus de Schumann în anul 1852 cu titlul *Cântecel despre Maria și taticu*, fiind

1 Vezi p. 169.
2 Vezi p. 170.

Scanned with OKEN Scanner

deosebit de înduioșător prin faptul că a fost inspirat de versurile fiicei sale Maria, primul dintre cei opt copii pe care i-a avut.

Singurul *Terțet* (op. 114), pentru trei voci de femeie, și un ultim cvartet – *Die Orange und die Myrthe* (Portocala și lămâița – fără număr de opus) datează din anul 1853, an care încheie întreg drumul creator al acestui compozitor romantic.

Bogată este și *creația corală*, inaugurată de Schumann în 1840 (prin grupul op. 33 intitulat simplu *Șase lieduri)* și continuată cu pasiune în anii petrecuți la Dresda (1844–1850) unde i se încredințase postul de director al Societății corale din localitate și unde a reușit să fondeze și o formație corală proprie.

Coruri pentru voci bărbătești (grupate în op. 62, op. 65, op. 93, op. 137), pentru voci de femei *(Romanțele* – op. 69 și op. 91), pentru ansambluri mixte (op. 55, op. 59, op. 141) – cu acompaniament de pian sau *a cappella* – cărora li se adaugă patru caiete de *Romanțe și balade* (op. 67, op. 75, op. 145 și op. 146) ca și unele compoziții neînregistrate în lista de opusuri, i-au adus compozitorului deosebită faimă în acest pitoresc oraș de pe malul Elbei. Câți dintre cei ce au avut bucuria de a cânta într-o formație corală nu-și amintesc cu emoție de conținutul unor asemenea bijuterii miniaturale, de limpezimea și de măiestria realizării lor? Câți dintre aceștia nu au dus mai departe popularitatea pe care unele *(Fierarul, Sirena, Mireasa soldatului, Regele din Thule, Paza de noapte a conjuraților* – pentru a nu aminti decât câteva exemple) au cucerit-o și nu au vibrat ascultând pe cel intitulat *Nu dispera în valea durerii* (op. 93) pe care Schumann l-a compus în timpul revoluției de la Dresda. Fără să fi participat activ la evenimentele revoluționare, asemenea lui Richard Wagner (din cauza chinuitoarelor crize de depresiune psihică prin care trecea periodic), Schumann și-a manifestat adeziunea la ideile timpului prin cântecele corale sau *Marșurile pentru pian* compuse în această perioadă, ultimele fiind calificate de Liszt ca „sculptate în stâncă".

CREAȚIA CAMERALĂ

După ce Schumann a dăruit pianului întreaga sa forță creatoare timp de un deceniu și a devenit, ca și Chopin, un mare maestru al miniaturii pentru pian, după ce, din anul 1840, a simțit nevoia să-și cânte fericirea prin lieduri, el începe să-și încerce harul în creația orchestrală (1841), apoi

în genurile muzicii de cameră (1842) și ale complexității vocal-simfonice (1843), reușind an de an să cucerească dimensiunile unui alt gen și să-și muleze fantezia după exigențele fiecăruia.

Muzica de cameră se impune, așadar, în evoluția lui Schumann după îndelunga sa ucenicie de pianist și compozitor pentru pian, iar în ceea ce privește cursul vieții sufletești, doar după ce trec cele două valuri de trăiri intense, primul – al luptei cu soarta (ca pianist ratat, ca îndrăgostit nedreptățit de prejudecățile vremii), al doilea – de supremă fericire în propriul său cămin. Este drept că există mărturii ale unor încercări timpurii (cum este creația unui *Cvartet de coarde în do minor* datând din anul 1829 sau mențiunile despre unele schițe făcute de compozitor în anul 1839, între timp pierdute, în vederea realizării altor două cvartete de coarde). Dar ceea ce rămâne reprezentativ pentru afirmarea lui Schumann în domeniul muzicii de cameră va aparține anului 1842, „anul muzicii de cameră", cum l-au denumit biografii și comentatorii creației ilustrului compozitor romantic – an în care compune trei cvartete de coarde și trei lucrări în a căror formație intră pianul (un *Trio*[1], un *Cvartet* și un *Cvintet).*

Începutul îl face muzica unui *Trio pentru pian, vioară și violoncel,* al cărui material va fi folosit mai târziu în cunoscutele *Phantasiestücke* op. 88. Fondul lor romantic poate fi dedus din titlurile celor patru părți componente: *Romanze, Humoreske, Duett, Final,* de fapt patru piese miniaturale ce par a face legătura între concepția improvizatorică manifestată de Schumann în ciclurile sale pentru pian și intenția de a-și fi încercat forțele creatoare printr-o compoziție adresată unei formații cu componență complexă. El reușește în mare parte, dacă ne gândim că cea de a treia parte intitulată „Duett" (când pianul are doar rol de figurație acompaniatoare a duetului vioară-violoncel), apare inferioară celorlalte părți ale lucrării, în care împletirea vocilor celor trei instrumente realizează o mai amplă expresivitate a țesăturii sonore. Fără a fi avut valoarea *Trio*-urilor pe care le va compune către sfârșitul vieții, această compoziție – mult iubită în acea epocă de practică intensă a ceea ce se numea „Hausmusik" – are meritul de a fi precedat marile creații camerale schumanniene și de a fi anunțat valoarea lor, ceea ce a și determinat compozitorul să o încadreze în lista de opusuri (ca op. 88) și să o publice cu subtitlul de *Phantasiestücke* care anunță o tendință programatică în cadrul unei forme apropiate de cea a suitei.

Determinant în startul pe care Schumann l-a făcut în creația camerală a fost contactul cu personalitatea lui Mendelssohn-Bartholdy, acest muzician de mare cultură care-i va deveni în curând bun prieten. Cucerit de

1 Între anii 1847–51, Schumann va mai compune trei *Trio*-uri (vezi p. 179 și următoarele).

Scanned with OKEN Scanner

timpuriu de profunzimea cvartetelor create de Mozart, Beethoven, Schubert[1], admirator al stilului strălucitor al modelelor create de tânărul Mendelssohn-Bartholdy, Schumann se angajează și el pe acest drum necruțător al muzicii camerale și reușește să dea primelor sale trei cvartete de coarde (grupate sub numărul de op. 41) amprenta unor trăsături de gândire proprie — ca elan și lirism, concepție arhitecturală și scriitură.

Exemple de independență creatoare apar de la bun început, așa cum se poate remarca în *Cvartetul în la minor* pentru două viori, violă și violoncel (op. 41, nr. 1). Muzica lui debutează în *la minor* (în introducerea lentă — un *Andante espressivo)*, ceea ce merge pe linia tradiției atât pe planul formei, cât și pe cel al stilului, apropiat de puritatea invențiunii libere. Dar după câteva acorduri ce pregătesc și anunță intrarea în muzica primului act al lucrării *(Allegro* în formă de sonată), compozitorul recurge la tonalitatea *fa major*, ceea ce constituie o derogare de la principiile creației clasice. Avânturile compozitorului romantic aveau nevoie de culoarea unei tonalități afirmative, așa cum era cea în care Beethoven își spusese ultimul cuvânt din șirul cvartetelor sale de coarde. *Es muss sein*, intitulase ilustrul compozitor ultima parte a ultimului său cvartet (op. 135) și nu pare a fi exclusă ideea pe care o cultivă cei mai autorizați dintre comentatorii evoluției acestui gen cameral după care Schumann și-ar fi manifestat intenția de a face pe această cale o aluzie la înlănțuirea pe care dorea s-o creeze între cuvântul lui Beethoven și primul pas pe care îl făcea în acest univers al compoziției de maximă concentrare, neiertătoare în privința problematicii pe care o pune ca și a măiestriei de exprimare.

Și în următoarea parte (un *Scherzo* în mișcarea *Presto)* Schumann pare a fi continuat cutezanța beethoveniană de a fi intervenit în schema ciclului cvartetistic clasic și de a fi plasat *Scherzo*-ul în cea de a doua parte a lui atunci când sensurile ideatice au cerut-o. În Cvartetul lui Schumann intenția de continuitate a acestor sensuri este evidentă, dinamismul muzicii din această a doua parte neputând fi stăvilit decât în secțiunea ei mediană, datorită unui trecător episod cantabil. O cantabilitate ce se va împlini în partea a treia *(Adagio)*, o pagină meditativă ce se termină în șoaptă. Dar iureșul muzicii nu va întârzia să izbucnească din nou în *Final*, afirmând trei note ce se vor impune în trama muzicală a întregii părți, prin valuri de entuziasm ce vor înceta surprinzător la un moment dat (pe mișcarea *Moderato)*, după cum brusc va apare și secțiunea ei finală *(Coda)*.

1 Din anul 1838 datează câteva articole pe care Schumann le-a publicat în revista „Neue Zeitschrift für Musik", din care se desprinde marea sa admirație pentru muzica de cameră.

Scanned with OKEN Scanner

În cel de al doilea *Cvartet pentru instrumente de coarde* (op. 41, nr. 2), luminozitatea tonalității *fa major* este declarată și menținută după legile tradiției de-a lungul părții întâi (*Allegro vivace* în formă de sonată), așa cum este menținut și seninul expresiei, departe de încleștările existente în procesul dezvoltator. Fluctuațiile de stări afective nu vor întârzia să se manifeste însă în următoarea parte lentă, una dintre cele mai realizate pagini camerale compuse de Schumann. Cu punct de plecare pe suflul cantabil al temei de bază, muzica se va desfășura într-o continuă diversificare a substanței ei, prin variațiuni ce par a urmări din nou continuitatea gândirii lui Beethoven, așa cum aceasta se înscrisese în ciclurile sale variaționale din șirul ultimelor creații. Dar autenticitatea fanteziei lui Schumann se impune cu evidență și de data aceasta, atât prin evocatoarele transformări ritmice, de la o ipostază la alta, cât mai ales prin coloritul armonic, generator de noi aspecte ale gândului primar. Mai categorice, ca expresivitate, sunt sensurile muzicii din cea de a treia parte *(Scherzo)*, neliniștile ei, conduse cu o specifică măiestrie modulatorie, fiind atenuate doar trecător de ceea ce încerca să transmită cântul grav al violoncelului (începutul secțiunii *Trio)*. Această organizare clar conturată va continua și în partea a patra (în formă de sonată de dimensiune restrânsă), pe o scriitură cvartetistică ce cucerește accente de impetuozitate concertantă în episodul ei final *(Piu mosso)*.

În cel de al treilea cvartet, *Cvartetul în la major* pentru aceeași formație instrumentală (op. 41, nr. 3) – Schumann prinde aripi și realizează o creație cu evidente libertăți romantice în conținut și formă. Dacă scurta introducere lentă *(Andante espressivo)* ce preludiază muzica noii lucrări nu apare ca ceva nou în istoria compoziției, în schimb substanța ei profund subiectivă este ceva nemaiîncercat până atunci în creație. Subiectivă, pentru că impune cu categorică forță intervalul de cvintă descendentă, motiv ce apăruse (cu avânt sau cu melancolie) atât de des în debutul unor idei din lucrările lui Schumann pentru pian, de data aceasta fiind un adevărat izvor din care își vor trage seva ideile lucrării. Ca libertate romantică poate fi considerată și desfășurarea formei de sonată, nemarcată de învolburările determinate de sensurile contrarii ale ideilor principale. O constantă cumpănire între elanuri înaripate și stări meditative domină cursul muzicii, echilibru ce nu va mai fi menținut în partea a doua a lucrării. Agitată (așa cum arată și indicația de expresie *Assai agitato)* muzica acestei părți excelează în neliniști ce alternează cu momente de lirism înduioșător (ca în fragmentul *un poco Adagio)*, avânturile dramatice *(Tempo risoluto)* fiind întretăiate de treptate cuceriri de liniște interioară. Fără a mai fi un *Scherzo* clasic, așa cum acesta intrase în legitatea arhitecturii ciclului cvadripartit (înlocuind *Menuetul)*, acest elevat *intermezzo* dintre acte – sprijinit pe o

Scanned with OKEN Scanner

măiestrită scriitură contrapunctică și pe ingenioase planuri variaționale – răspunde necesității de continuitate ce nu încetează să domine gândirea compozitorului romantic, necesitate manifestată și prin rememorarea intervalului de cvintă impus în primele șapte măsuri ale lucrării (în introducerea lentă), cu deosebirea că sensul ei va fi de data aceasta ascendent, ca simbol al eternei aspirații omenești spre înălțare. Dar Schumann, poetul și visătorul, este mai ușor de recunoscut în cea de a treia parte *(Adagio molto)*. Compozitorul de lieduri își începe cântul lin, dar narațiunea lui se va învolbura dureros în secțiunea mediană a formei. Tristețea este purtată cu o nobilă discreție, alternând cu frânturi de speranță care nu prind consistență. Cel ce va risipi melancolia va fi compozitorul miniaturilor pentru pian. Fantezia lui va evolua liber pe intenția unei construcții de rondo, momente de dans frenetic alternând cu iureșuri de exuberanță, din ale căror cursuri nu va lipsi nici aluzia ciclică (intervalul de cvintă ce se insinuează în secțiunea *Quasi Trio)*, totul culminând în strălucitoarele unisonuri și creșteri finale *(Coda)*, moment care încununează apoteotic întreaga contribuție adusă de Schumann la evoluția cvartetului de coarde din perioada romantică. O triadă cvartetistică pe care compozitorul a dedicat-o marelui său prieten Mendelssohn-Bartholdy, cel care-i transmisese în mare parte pasiunea pentru acest gen pe cât de tânăr (istoric), pe atât de complex și greu de cucerit.

Vor urma noi și valoroase lucrări camerale, dar pentru formații din care pianul va fi nelipsit.

Începutul îl face *Cvintetul cu pian* (op. 44), de fapt capodopera creației camerale schumanniene, compusă în luna septembrie a aceluiași an 1842. Este o creație pentru pian, două viori, violă și violoncel pe care compozitorul a dedicat-o soției sale, cea mai celebră pianistă a secolului al XIX-lea, nu numai pentru faptul că pianului îi era atribuit rolul principal de-a lungul întregii lucrări, ci și pentru că romantismul muzicii ei reflecta în profunzime simțămintele sale în rândul cărora se strecura și gândul plecării din viață pe care periodicele sale crize psihice i le înrădăcinase în adâncurile sufletului.

Nici de data aceasta nu pot fi trecute cu vederea urmele pe care geniul lui Beethoven le-a înscris în gândirea lui Schumann. Desigur că alegerea tonalității *mi bemol major* – cea a *Eroicei* – putea fi o pură întâmplare, dacă aceasta nu ar fi de pus în legătură cu tonalitatea *do minor* a marșului funebru din simfonia beethoveniană. Deliberat, Schumann menține aceleași culori tonale în primele două părți ale *Cvintetului* său, aluzia la modelul beethovenian, la contrastul existent între expresivitatea primelor lui părți, apărând pe cât de nedisimulată, pe atât de pios omagială.

Scanned with OKEN Scanner

Asemenea modelului ales, lucrarea prezintă o desfășurare romantică prin caracterul ei avântat, prin impresionanta diversificare a imaginilor și strânsa lor unitate ciclică, ca și prin latura subiectivă ce clocotește în muzica ei. Arhitectul se dovedește clasic, dar neînfrânat în ceea ce fantezia sa dictează. Un *Allegro brillante*, în formă de sonată cu specifică deosebire între caracterul energic al primei teme (expusă de *tutti)* și cel al temei secundare (expusă dialogat de violoncel-violă), cu o dezvoltare învolburată de încleștări dramatice și o reexpoziție cu creșteri avântate contrastează dureros cu intonațiile funebre *(In modo d'una Marcia – un poco largamente)* din secțiunile extreme ale formei de lied pe care este construită cea de a doua parte a lucrării. Alcătuirea muzicii lor din două perioade – prima, o înaintare gravă, întretăiată de pauze; a doua purtând tristețea unei melopee ce abia se aude *(Sempre piano)* – este înfruntată de caracterul agitat și patetic al muzicii din secțiunea mediană, asemenea unui plâns răzvrătit *(Agitato, forte)*. Agitată va fi și muzica *Scherzo*-ului (partea a treia – *Molto vivace)*, deschisă de valuri de game. Prelucrările lor măiestrite sunt întretăiate de două *Trio*-uri (primul construit pe motive alcătuite de cvinte descendente, al doilea –într-un iureș de dans ametitor, purtat de cuplul vioară-violoncel pe acompaniamentul ritmat al pianului). Cu remarcabile libertăți este construit și *Finalul (Allegro ma non tropo)* în care răsună o temă populară de dans ale cărei prelucrari vor confirma virtuozitatea compozitorului în arta de a-și transfigura subiectele muzicale, artă ce culminează cu realizarea unei duble fugi care impune principiul ciclic, tema principală din prima parte a lucrării (la pian) contrapunctând tema pe care debutează muzica *Finalului* (la vioara a doua). Schumann realizează, astfel, o sinteză de remarcabilă măiestrie între gândirea tradiției polifonice și cea a ciclicității romantice.

Nu va trece multă vreme și Schumann va compune în același an și în aceeași tonalitate unicul său cvartet cu pian (ca și cvintetul) – *Cvartetul în mi bemol major* (op. 47). Elaborarea lui în spiritul unității ciclice se remarcă de la bun început prin legătura existentă între profilul motivului inițial din introducerea lentă *(Sostenuto-assai)* și cel al temei principale din forma de sonată care urmează *(Allegro ma non troppo)*. Rolul pianului este și de data aceasta reliefat, atât în expoziția ideilor, cât mai ales în comentariile lor. Aspirația către o continuitate firească a fondului emoțional expansiv determină compozitorul să intervină din nou în construcția ciclului cvadripartit și să plaseze *Scherzo*-ul în cea de a doua parte a lui. Ideea de unitate se face remarcată și în această formă amplă (cu două *Trio*-uri) prin intonații ce trec de la tema inițială (o goană muzicală expusă de pian și preluată de corzi, cu colorit de mister) la muzica celor două *Trio*-uri. În

Scanned with OKEN Scanner

sonoritate piano, înclinată spre visare și împlinită de imitații lineare, muzica primului *Trio* contrastează cu cea a *Scherzo*-ului cu care se învecinează, ca și cu cea a celui de al doilea *Trio*, sprijinită pe un curs de coloane acordice grave ce alternează cu frânturi din tema *Scherzo*-ului. Urmărind schema A-B-A-C-A, muzica continuă cu dinamism, stingându-se treptat *(pianissimo)* pentru a face loc intrării lui Eusebiu[1] în cea de a treia parte a lucrării *(Andante cantabile)*. Trecerea lui prin desfășurarea înaripată a muzicii acestei lucrări este impresionantă. Tristețea cântului său este purtată de glasul vibrant al violoncelului, de suspinele viorii, de comentariile pianului, conducând la secțiunea mediană a formei de lied, ale cărui splendide unduiri melodice (izvorâte din substanța temei A) aduce intensificări ale vibrației emoționale. Visul de iubire se va stinge eteric, cedând locul unui ultim val de entuziast avânt (partea a IV-a, *Vivace)*. Stilul fugat prin care este prezentată prima temă deschide o construcție de formă de sonată mult eliberată de rigorile legilor tradiționale, a cărei viziune tinde către apoteoza finală — o *Coda* (din nou în stil fugat) cu creșteri de viteză *(accelerando)* și de sonoritate ce risipește urma oricărei umbre. Alăturată ultimei părți lente, această parte finală înscrie prezența unui cuplu cu rol de model în literatura camerală romantică atât în ceea ce privește expresivitatea, cât și în privința măiestriei și virtuozității instrumentale.

Vor trece câțiva ani până când Schumann va relua genurile muzicii de cameră. Întreruperea s-a datorat fie pasiunii compozitorului pentru genul oratoriului (anul 1843, când compune *Paradis și Peri)*, fie intervenției unor stări de depresiune psihică (anul 1844), fie interesului său din ce în ce mai mare pentru polifonie și mai ales pentru complexitatea formei de fugă (anul 1845, când se cufundă în studii contrapunctice, studii ce i-au disciplinat fantezia și „scriitura la masă", ceea ce se va reflecta ulterior în creație). Dar după aceste valuri care au influențat ritmul său de creație, Schumann va crea trei *Trio-uri pentru pian, vioară și violoncel* (între 1847–1851), două *Sonate pentru pian și vioară* (1851) și un șir de lucrări pentru diferite cupluri sau terțete instrumentale (1851–1853) și va contribui la realizarea unei *Sonate pentru vioară și pian* (în colaborare cu tânărul Brahms și cu Albert Diettrich)[2] către sfârșitul activității sale creatoare (1853).

Urmărite cronologic, *Trio*-urile lui Schumann se afirmă la începutul perioadei de maturitate, când fantezia și măiestria compozitorului sunt împlinite și coordonate de aprofundarea tradiției polifonice. După ultimii

1 Vezi p. 133.
2 Vezi p. 184.

Scanned with OKEN Scanner

cinci ani de tatonări și experimente făcute în variate direcții ale compoziției el ajunge să cuprindă un orizont mai larg, mai clar, ceea ce-l îmbogățește, îi dă încredere și-i conduce impulsurile fanteziei, echilibrând dezacordul dintre tendințele spre libertatea gândului și ordinea cerută de arta construcției. Acest echilibru se face simțit din ce în ce mai mult în concepția noilor compoziții camerale, în calitățile entităților lor muzicale care încep să se sprijine pe contrast pregnant între caracterele lor, declanșând astfel intensificarea travaliului dezvoltator, amplificarea dimensiunii și a rolului pe care acesta îl are în procesul de creație. Remarcabile exemple în acest sens apar în primele două *Trio*-uri pentru pian, vioară și violoncel – *Trio în re minor* (op. 63) și *Trio în fa major* (op. 80) – în ale căror pagini se întâlnește o impresionantă opoziție între diferite dispoziții sufletești, fie că înfiriparea unui vis este brusc risipită de izbucnirea unei răzvrătiri, fie că elanurile sunt urmate de prăbușiri. Dezbateri neîntâlnite în muzica celor trei *Cvartete* compuse cu cinci ani în urmă se întâlnesc cu deosebire în secțiunile dezvoltatoare, când la procedeele clasice de intensificare a procesului dialectic se adaugă și unele efecte noi de scriitură ce conduc la imagini stranii, așa cum apare în pasajul realizat de corzi „sul ponticello" în dezvoltarea primei părți a *Trio-ului în re minor*. Și nu poate fi trecut cu vederea felul în care compozitorul Schumann din această etapă a maturității pare a fi luptat cu pianistul ce excelase nu de mult în realizarea formelor mici (miniaturi pentru pian, lieduri) gândite în cicluri în care o anumită idee nu era urmărită doar prin titluri sau indicații programatice, ci mai ales prin colorit muzical. Acel colorit ce plutea pe deasupra sensurilor imprimate de transplantările de motive melodice sau imuabile formule ritmice, un colorit armonic-modulatoriu ce izvora dintr-o sensibilitate specifică, fără urma vreunei influențe a modelelor preexistente. Depășirea acestui stadiu (care de fapt i-a adus compozitorului o categorică și de nimeni contestată nemurire) l-a obsedat pe Schumann și după ce a cucerit dimensiunile formelor mari (simfonii, cvartete, cărora li se adaugă un cvintet și un oratoriu) el pare a se fi adâncit în căutări ale relațiilor existente între forța de expresie proprie celor două tipuri de instrumente (corzi-pian) și a ajunge să poată domina îndelunga experiență a compozitorului-pianist, conferind și corzilor primatul expresivității, atunci când aceasta se cufundă în prea mari adâncimi. Așa apar reliefurile realizate prin unisonurile vioară-violoncel din *Scherzo* (partea a doua), ca și cele de mare intensitate izvorâte din expunerile sau din dialogurile lor din partea lentă (a treia). O sinteză strălucitoare a ceea ce creatorul (de forme mici sau mari) acumulase de-a lungul anilor de căutări și realizări este partea finală a acestui prim *Trio*, atacată direct – fără

Scanned with OKEN Scanner

vreo respirație între două mișcări atât de contrastante – și *con fuoco*, după cum solicită indicația ei de expresie.

Dintr-o mărturisire pe care Schumann a făcut-o într-o scrisoare adresată lui Carl Reinicke, se deduce faptul că el iubea mai mult *Trio-ul în fa major* (op. 80). Există în această lucrare un suflu romantic care pare a continua ceea ce fantezia cronicarului muzical imaginase cu două decenii în urmă prin prezența a două personaje, Florestan și Eusebiu, în cuprinsul articolelor sale. Ele par a păși, ușor de recunoscut, în muzica expoziției din forma de sonată a primei părți, par a pregăti și chiar a anticipa procesul dezvoltător, dar, surpriză, acesta începe printr-o idee muzicală nouă (cântată de vioară), declanșând o intensă elaborare a ei, ceea ce apare ca o derogare de la tradiționalul travaliu tematic, în care rolul principal este împărțit între substanța ideilor principale ale secțiunii expozitive.

Majoritatea comentatorilor creației lui Schumann consideră că cel de al treilea *Trio* pentru pian, vioară și violoncel, *Trio în sol minor* (op. 110), nu atinge înălțimea primelor două, explicând decalajul valoric fie prin rapiditatea cu care a fost compus (între 2–9 octombrie 1851), fie prin plasarea lui într-o epocă în care începuse să se instaleze semne ale tristului declin. Este epoca în care compozitorul cutează să se desprindă din ce în ce mai mult de ceea ce învățase de la Beethoven sau Mendelssohn-Bartholdy și, în ultima vreme, de la marele Bach. Se repetă, astfel, procesul evoluției lui Schubert, care a fost și el cuprins târziu de ambiția de a scrie în forme mari, reușind să fie el însuși doar în ultimele creații de mari proporții. Privit fie în raport cu lucrările camerale anterioare, fie ca o realizare de sine stătătoare, se face remarcat faptul că și în acest *Trio* Schumann rămâne fidel structurii cvadripartite pe care nu a trădat-o decât o singură dată (în *Simfonia în mi bemol major)*. Ceea ce impresionează în muzica acestei creații, este sudura ei, datorată în primul rând câtorva celule ce se desprind din temele expoziției din prima parte și circulă, cu nuanțe date de noi ipostaze, de-a lungul întregii lucrări. Aparent fluentă, cu popasuri ce-ți redau liniștea doar între mișcările ciclului, elaborarea materialului muzical este deliberat și minuțios unitară, ca expresie a unui anumit sentiment – cel al neliniștii ce a dominat ultima parte a vieții compozitorului. Neliniștea poate fi surprinsă de la bun început, în substanța agitată a primei teme muzicale; neliniștea se întrevede și în muzica părții lente *(Adagio)*, cu deosebire în suflul de mister din secțiunea mediană a formei de lied, opus lirismului emoționant – de o finețe rară și foarte proprie – din secțiunile ei extreme; neliniștea vibrează și în muzica tumultuosului *Scherzo* (partea a treia) pentru a se dezagrega doar în muzica finală (partea a patra) – un mozaic de imagini impetuoase, jucăușe, lirice – alcătuind o reflectare a

Scanned with OKEN Scanner

harului și a măiestriei compozitorului și nu „a declinului" lui. Faptul că în șapte zile a compus, ca dintr-o singură respirație, această lucrare este un argument în plus la meritele sale, având în vedere rafinamentul cu care el a condus firul pornit din ideile primei părți în trama năvalnică a următoarelor acte. Un Schumann care părăsește modelele pe care a învățat să scrie muzică de cameră și făurește (în doar șapte zile!) o creație muzicală alcătuită dintr-un sentiment ce suferă transformări de intensitate, de colorit, de-a lungul desfășurării ei și cunoaște o neașteptată culminație într-o nouă sinteză finală *(Kräftig, mit Humor – in sol major)* când neliniștile reflectate în primele trei mișcări sunt zăgăzuite prin intermediul ritmurilor de dans, de marș, de freamăt tineresc ce pare a răspunde, asemenea lui Beethoven: *Es muss sein!* Există în această creație camerală o înduioșătoare notă confesivă care justifica comparația ei cu muzica *Simfoniei în re minor* (a doua în timp, dar împlinită și cotată a patra în cronologia făcută de Schumann), datorită faptului că starea de spirit în care fusese scrisă era asemănătoare celei pe care o trăia în ultimii ani de creație, cu totul diferită de cea în care compusese *Simfonia a doua* și *Simfonia a treia).* Privind prin perspectiva oferită de trecerea timpului se poate remarca faptul că nu numai nuanța subiectivă apropie aceste două lucrări, ci și specifica tratare a liantelor muzicale ce au lărgit orizontul viziunii ciclice romantice, aport ce nu poate fi trecut cu vederea.

În această ultimă perioadă de creație, extrem de bogată și variată în genuri, Schumann nu a părăsit nici un moment muzica de cameră. Printre numeroase pagini miniaturale (lieduri, coruri, piese pentru pian), simfonice (uverturi, piese de concert) sau vocal-simfonice (cantate, oratorii, missă, requiem) el creează un șir de lucrări pentru variate formații instrumentale, contribuind în continuare la îmbogățirea literaturii lor.

Pentru duete instrumentale începutul l-a făcut un *Adagio și Allegro* (op. 70) *pentru pian și corn* (cornul putând fi înlocuit de vioară sau violoncel), lucrare ce datează din anul 1849, pe care comentatorii operei lui Schumann l-au denumit „an fecund"[1]. *Langsam, mit innigen Ausdruck* este indicația de expresie care anunță factura lirică a melodiei de largă respirație și evoluția ei către strălucitorul *Allegro* final.

Șirul duetelor instrumentale continuă (în același an 1849) cu *Phantesiestücke* (Piese fantezii) – op. 73 pentru pian și clarinet (din nou cu mențiunea *ad libitum vioară sau violoncel*, prezentă des în recitalurile camerale.

1 Un exemplu în acest sens îl constituie și această lucrare, schițată la 14 februarie 1849 și terminată trei zile mai târziu, după cum notează compozitorul în jurnalul său intitulat *Projektbuch.*

Scanned with OKEN Scanner

Un grup de trei *Romanțe* (op. 94) pentru oboi și pian (*ad libitum vioară sau clarinet)* de duioasă inspirație și altul de *Cinci piese pe teme populare* (op. 102) *pentru violoncel (sau vioară) și pian* – în care humorul (prima piesă), lirismul (a doua) par a pregăti povestirile (a treia și a patra) ce se termină avântat (ultima piesă, cu indicația *Stark und markiert),* adăugându-se la numeroasele realizări ale acestui an.

Nu va trece multă vreme și Schumann va relua (în anul 1851 – „cel de al doilea an fecund", cum l-au apreciat biografii) firul întrerupt, compunând una după alta cele două *Sonate pentru vioară și pian.* Din jurnalul lui Schumann, se desprind câteva date fugare: „12 September 1851 – Duo für Pianoforte und Violine". Apoi: „15 September – Fleissig mit der Sonate für Violine", pentru ca a doua zi, la 16 septembrie să apară – senzațional – și nota: „Fleissig, fertig mit der Sonate"[1]. Este vorba de prima sonată, *Sonata în la minor* (op. 105), care, deși compusă uluitor de repede, este deosebit de reprezentativă pentru ceea ce cucerise compozitorul în această etapă de creație. În primul rând autenticitatea gândirii muzicale, independența ei față de influența clasicilor sau a contemporanului și marelui său prieten Mendelssohn-Bartholdy. Concisă (desfășurată pe trei părți) muzica ei pornește romantic *(Mit leidenschaftlichen Ausdruck* – partea întâi), pentru a-și adânci substanța poetică în partea a doua și a-și impune exuberanța în *Final,* moment în care se face din nou remarcată ideea de unitate, întruchipată prin suprapunerea motivului de debut al lucrării (la vioară) peste tema proprie *Finalului* (la pian).

La fel de romantică va fi și cea de a doua sonată – *Sonata în re minor* (op. 121), dar desfășurarea ei parcurge de data aceasta dimensiuni mari, ceea ce motivează și titlul pe care i l-a dat Schumann, cel de *Die Grosse Sonate,* rămas înscris pe manuscrisul terminat la data de 2 noiembrie 1851 (la trei săptămâni după terminarea primei sonate). Dramaturgia muzicală a acestei noi lucrări, declanșată de o introducere lentă *(Ziemlich langsam),* continuă „vioi" în prima parte *(Lebhaft)* și „foarte vioi" în partea a doua *(Sehr lebhaft),* pentru a se detașa în partea a treia *(Leise, einfach)* – o splendidă pagină a lirismului schumannian și a coloristicei lui variaționale, pornită de la simplitatea unei melodii cu caracter de cântec popular. Un *Final* emoționant *(Bewegt)* împlinește derularea unui întins și intens discurs muzical, pe care compozitorul l-a dedicat violonistului Ferdinand David. Este cel care, alături de Clara Schumann, a fost interpretul primelor audiții a acestor două sonate, deosebite ca intensitate emoțională și ca dimensiuni, dar asemănătoare prin caracterul lor cantabil, prin expresivitatea lor

1 Harnic, gata cu sonata!

Scanned with OKEN Scanner

romantică. George Enescu, ilustrul violonist și compozitor român, a iubit și a propagat cu deosebire muzica celei de a doua sonate, *Die Grosse Sonate*, cum a fost apoi denumită de interpreți și pentru frumusețea ei.

Există și o a treia sonată pentru pian și vioară în care este implicat numele lui Schumann, *Sonata în la minor*, compusă în colaborare cu Brahms și Albert Dietrich pentru a întâmpina venirea violonistului Joseph Joachim, invitat la Düsseldorf să concerteze la tradiționalul festival muzical al regiunii Rhinului de Jos, la sfârșitul lunii octombrie a anului 1853. Sonata, un omagiu al prieteniei, începe pe o linie melodică ce urmărește cursul notelor fa-la-mi, corespunzătoare inițialelor F.A.F. din cuvintele ce alcătuiau deviza de viață a violonistului: *Frei, aber einsam* (liber, dar singuratic). Prima parte *(Allegro în la minor)* a fost compusă de Albert Dietrich, *Scherzo (în do minor)* – de Brahms, *Intermezzo* și *Finale (în fa major* și *în la major)* – de Schumann. Cele zece zile de lucru în comun și pregătirea ceremoniei de prezentare au fost un lung prilej de emulație și comunicare sufletească între cei trei artiști, asistați de Clara Schumann și de prietenii casei – muzicieni, poeți, pictori. Fiica Bettinei von Armin, Gisele, a fost cea care a înmânat sărbătoritului buchetul de flori în care se ascundea manuscrisul sonatei, cu afectuoasa ei dedicație: „În așteptarea sosirii prețuitului și iubitului lor prieten Joseph Joachim au compus această sonată Robert Schumann, Johannes Brahms, Albert Dietrich"[1].

Alături de aceste câteva lucrări pentru *Violine und Pianoforte* compuse de Schumann, poate fi plasată și o foarte frumoasă creație pentru violă (*ad libitum vioară)* și pian, compusă în anul 1851 și publicată sub titlul *Märchenbilder* (Imagini de basm) – op. 113. Curgătoare și melodioasă, muzica primei imagini excelează nu numai prin expresivitatea ei epică, dar și prin deplinul echilibru păstrat în scriitura celor două instrumente. Veselă, pulsând de viață *(Lebhaft)* derulează cea de a doua „imagine", vertiginoasă *(Rasch)* – cea de a treia, totul terminându-se cu imaginea unei înduioșătoare idile *(Langsam, mit melancolischen Ausdruck)* – ceea ce creează o viziune arhitecturală originală (două părți lirice încadrând două mișcări intens dinamice).

O ultimă creație camerală a compus Schumann în anul 1853, iar titlul ei ne trimite cu gândul din nou la ambianța casei sale încălzită de prezența multor copii: *Märchenerzählungen* (Basme și povestiri) – op. 132, pentru clarinet (sau vioară), violă și pian. Fără a avea titluri programatice, cele patru piese din cuprinsul ciclului se întrec în frumusețe poetică și mister, constituind o reală contribuție la îmbogățirea literaturii clarinetului, ca și la cel al repertoriului cameral.

---

1 Thomas San. Galli, W.A., *Johannes Brahms*, München, 1912, p. 24.

Scanned with OKEN Scanner

Lumea copiilor, basmul încheie, așadar, șirul lucrărilor pentru mici formații instrumentale create de Schumann, dezvăluind un univers sufletesc în care iubirea, puritatea, imaginația plină de farmec nu au încetat să vibreze.

CREAȚIA SIMFONICĂ

După ce Beethoven a străbătut, simfonie de simfonie, prin tumultul neliniștilor romantice, după ce Schubert și-a revărsat luminozitatea idealurilor sau și-a purtat melancolia prin muzica simfoniilor sale, după ce Berlioz și-a lansat confesiunea sa „fantastică" într-o partitură ce înfrunta legile de identitate ale genului[1], Schumann – la mijloc de secol – își face drum pe această direcție complexă din istoria compoziției prin patru simfonii. Sunt lucrări care apar ca un liant între logica prefacerilor ce conduceau la grandoarea unei culminații generalizatoare (așa cum aceasta a fost ilustrată în șiragul de aur al simfoniilor create de clasicii vienezi) și captivanta libertate a fanteziei, ca mod de dezvăluire a marii diversități de simțăminte romantice.

Desigur că simfonia era reprezentată în contemporaneitatea lui Schumann și de alți creatori, unii cucerind celebritate – ca Mendelssohn-Bartholdy – alții curând uitați (ca Ludwig Spohr[2]), majoritatea sprijinindu-se mai mult pe modelele clasice și valorificând cu deosebire trăsături de strălucire instrumentală. Intervine între timp și un lirism de colorit național, așa cum se desprinde din creațiile mai puțin cunoscute ale unor compozitori nordici[3] și mai ales din cele ale unor muzicieni iluștri ca Chopin sau Liszt, colegi de generație. Schumann a cunoscut și a scris în presă, în felul său estetico-poetizant, despre însemnătatea artei lor într-o perioadă în care el nu bănuia că va ajunge să compună simfonii. Era în deceniul al patrulea al secolului romantic, când el își revărsa harul său muzical doar în creații

1 *Simfonia fantastica.*

2 Ludwig Spohr (1784–1859), violonist virtuoz, pedagog, dirijor, compozitor de opere, simfonii, concerte (de vioară, de clarinet și orchestră), celebru prin muzica sa de cameră *(Nonet, Octet, Septet* etc.) prin *Concertul pentru cvartet de coarde și orchestra*, prin lieduri, autor al unei metode de vioară și al unei interesante autobiografii, cu activitate la Viena și Frankfurt (șef de orchestră la Operă), la Cassel (unde i se sfârșește viața).

3 Simfoniile suedezului Franz Adolf Berwald (1796–1888), ale danezilor J.P.E. Hartmann (1805–1900) și Niels Gade (1817–1890).

Scanned with OKEN Scanner

pentru pian, creații care, singure de ar fi rămas, i-ar fi dat dreptul la nemurire. A urmat înălțimea pe care se situează șirul liedurilor sale, cele mai multe fiind create ca dintr-o singură respirație în anul de liniște sufletească al căsătoriei sale (1840), după care au început căutările și realizările în domeniul complex și de mari dimensiuni al simfoniei. Și nu poate fi trecut cu vederea faptul că de curând (în 1838) avusese norocul să descopere la Viena *Marea simfonie în do major* a lui Schubert, un incontestabil îndemn la îndrăzneala de a-și fi încercat forțele creatoare în meandrele acestui gen.

Un prim rezultat se impune la începutul anului 1841: *Simfonia în si bemol major* (op. 38) – *Frühlingssymphonie* (Simfonia primăverii) – după cum a denumit-o însuși compozitorul, inspirat de conținutul unui poem de Adolf Böttger. Istoricul dăltuirii și lansării ei este de o rapiditate uluitoare: schițată de-a lungul a câtorva zile și nopți albe (23–26 ianuarie), pusă în partitură trei săptămâni mai târziu și prezentată publicului din Leipzig în sala Gewandhaus (sub bagheta lui Mendelssohn-Bartholdy) la 31 martie a aceluiași an. Rapiditatea și puterea de muncă cu care Schumann și-a realizat o mare parte din lucrările sale a fost determinată întotdeauna de amenințarea crizelor de depresiune psihică ce surveneau periodic în viața sa, întrerupându-i planurile și activitatea sa creatoare. Fără a mai fi revenit cu cizelări asupra scriiturii ei, prima simfonie s-a dovedit deosebit de reprezentativă pentru ceea ce Schumann considera (în cronicile sale) a fi fost necesar pentru stăpânirea formei arhitecturale, în care „ideile se succed din aproape în aproape, unite între ele prin legături interioare strânse și necesare".

Rădăcina în tradiție se impune de la bun început prin introducerea lentă *(Andante un poco maestoso)* asemenea unui motto muzical pornit pe chemarea unor sonorități de fanfară și continuat de unduiri ce conduc la prima temă a formei de sonată *(Allegro molto vivace)*, un viguros subiect ce pare a continua strălucitoarea chemare la întâmpinarea primăverii. Și dacă materialul expozitiv se menține în clasicul rol declanșator de problematică, secțiunea dezvoltării permite fanteziei compozitorului unele intervenții ce îmbogățesc dinamismul simfonic, cum este, la începutul ei, cantabila temă intonată de oboiul prim (acompaniat de clarinet și fagoți), sau insinuarea și afirmarea strălucitoare a muzicii din motto-ul lucrării în momentul de culminație al dinamicii dezvoltatoare. Libertatea fanteziei lui Schumann se manifestă și mai evident în secțiunea finală a formei de sonată, prin prezența unei pagini de poetic lirism (ansamblul de coarde) ce încheie cursul conclusiv *(Animato)*. Se simte prezența romanticului Eusebiu, ca și cea a creatorului de lieduri, în acest moment de încununare a primului

Scanned with OKEN Scanner

act al simfoniei. O prezență care se va manifesta și mai interiorizat în cel de al doilea act al ei *(Larghetto)*, prin minunata cantabilitate a temei ce deschide forma de lied (A-B-A), meditație ce încadrează patetismul secțiunii mediane. Intervine de data aceasta o îndrăzneală dictată de aspirația spre coeziune a desfășurării muzicale, cea de deschidere către următorul act al lucrării prin șoptita intrare finală a alămurilor *(pianissimo)* ce par a aștepta din umbră răspunsul la o tainică îndoială.

Răspunsul vine în mișcarea *Molto vivace* a părții a treia *(Scherzo)*, pe al cărui manuscris pana lui Schumann notase *Jocuri vesele.* Din nou intervine fantezia compozitorului, care pune accentul pe „jocurile" cuprinse în cele două *Trio*-uri din interiorul formei, zglobiu și primăvăratic (primul), un adevărat iureș de bucurie (al doilea). Sunt momente de expansivă țesătură sonoră ce întretaie muzica plină de vervă a *Scherzo*-ului propriu-zis, din al cărui sfârșit nu lipsesc unele nuanțe ale melancoliei schumanniene ce par din nou a tinde să creeze punte de legătură cu actul următor al ciclului simfonic. Pe cât de improvizatorică apare desfășurarea scânteietoarei teme a violinelor din debutul acestui *Final* (un *Allegro animato e grazioso* în formă de sonată), pe atât de pregnantă este trăsătura de continuitate dintre aceasta și vocile primăverii ce încheiau secțiunea expozitivă a primei părți. Intenție de unitate strânsă se afirmă și în dezvoltare — o pagină de concentrare a substanței tematice și a dezbaterilor ei — care alunecă din nou spre lirismul specific schumannian, trezit de chemarea primăverii (glasul cornilor din episodul *Andante)* și pregătește trecerea către epilogul lucrării. Reluarea ideii primare (din introducerea lentă a primei părți) creează imaginea unui arc muzical ce-și are capetele sprijinite pe începutul și sfârșitul gândului simfonic, totul revărsându-se într-un moment de pauză generală, încheiată de sonoritatea a trei acorduri pe tonică. Se impune, astfel, o soluție de continuitate și unitate a sentimentului de fericire și forță pe care îl aduce primăvara, soluție înnoitoare cu implicații în evoluția simfonismului romantic pe care unii comentatori ai creației lui Schumann uită să le remarce. „În acest domeniu — scrie, de exemplu, Antoine Goléa, referindu-se la creația de simfonii — eșecul lui Schumann a fost total"[1], lansând considerații neargumentate ce creează derută în rândul celor mai puțin avizați.

Izbânda cucerită de Schumann cu prima sa simfonie a fost, desigur, un viguros îndemn pentru a se mai avânta în meandrele acestui gen. Schițe pentru înfiripareа unei simfonii în do minor datează din același an, anticipând realizarea *Simfoniei în re minor* (op. 120) care va fi terminată

1 Antoine Goléa, *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*, Ed. Muzicală, București, 1987, vol. I, p. 389.

către sfârșitul anului și prezentată publicului din Leipzig la 6 decembrie 1841. Cronologic, aceasta este cea de a doua simfonie schumanniană, dar faptul că peste zece ani compozitorul îi va revizui partitura (intervenind îndeosebi în concepția orchestrației) și o va publica după apariția altor două simfonii create între timp, ea va figura în lista de opusuri drept cea de a patra și ultima sa simfonie. Mai trebuie amintit și faptul că denumirea sub care lucrarea a fost anunțată – cea de *Symphonische Phantasie* (Fantezie simfonică) a fost părăsită de compozitor ulterior, ceea ce pare a nu fi fost iertat de comentatorii vremii, contrariați de unele libertăți pe care le prezintă forma din desfășurarea diferitelor mișcări. Și tocmai aceste „libertăți" care au dat identitate simfoniei lui Schumann apar astăzi ca revelatoare pentru a plasa contribuția sa la loc cuvenit în evoluția simfonismului romantic.

Noul adus de această simfonie, cea mai reprezentativă dintre cele patru compuse de Schumann, constă în romantismul pe care îl are viziunea ei ciclică. Compozitorul cultivă prezența ideii primare de-a lungul întregii lucrări, dar felul în care el realizează legătura dintre aceasta și viitoarele evenimente muzicale ale simfoniei apare uluitor de îndrăzneț pentru epoca în care muzica ei a fost lansată, ceea ce a și determinat lipsa de entuziasm de la prima audiție din decembrie 1841. Va fi suficient ca Schumann să dea reliefuri și strălucire orchestrației (fără a modifica structura și realizarea coeziunii ei ideatice) pentru ca noua versiune să cucerească publicul din Düsseldorf peste un deceniu – la 1 martie 1853 – când o va dirija însuși compozitorul ajuns la capătul drumului său de viață și de creație. Dar până atunci fantezia sa scânteietoare a dat acest model de simfonism ciclic, pe care urmașii săi postromantici, ca César Franck, ca George Enescu, îl vor duce mai departe la complexități nebănuite. Pentru că marea unitate a acestei simfonii nu se datorează numai razelor muzicale trimise de tema expusă în introducerea lentă *(Ziemlich langsam)* a primei părți peste întreg fluxul simfonic și nici relațiilor ingenioase create de Schumann între diferitele acte ale întregului (ideii proprii părții lente insinuându-se în muzica *Scherzo*-ului), dar mai ales soluției de mare îndrăzneală a compozitorului romantic de a fi continuat dezbaterile materialului muzical expus în prima parte în *Finalul* lucrării (partea a IV-a). Simțământul iubirii generează în muzica *Simfoniei în re minor* o mai mare diversitate de liante interioare față de dramaturgia primei simfonii – dominată și ea de un simțământ declanșator (cel trăit la reînvierea naturii, la minunata ei chemare). Intensa vibrație a dragostei, diversitatea nuanțelor ei tuturor cunoscute, a inspirat compozitorului romantic o muzică izvorâtă organic din motto-ul lent al compoziției, de la prima ei parte (în formă de sonată

Scanned with OKEN Scanner

în care intervin libertăți până atunci nepermise[1]) la ultima. Fantezia este cea care conduce pana compozitorului neputincios să-și mai poată stăvili simțământul, așa cum acesta se va dezvălui în valul de lirism al melopeei în *la minor* încredințată oboiului și violoncelului în partea a doua a lucrării, intitulată *Romanze*. Este prezența visătoare a lui Eusebiu, care își poartă gândurile cu profunzimi ce amintesc unduiri ale doinitului românesc. Ca și în ciclurile sale de miniaturi pentru pian, Schumann opune lirismului lui Eusebiu elanurile nestăvilite ale lui Florestan. Apariția acestui personaj energic, stimulator, domină muzica *Scherzo*-ului, o muzică întretăiată de două *Trio*-uri, dintre care unul readuce tema *Romanței*, reflectând o trecătoare reapariție a îngânduratului Eusebiu. Urmează *Finalul* (în mișcare *Vivace*, sonorități *fortissime*, formă de sonată) în care izbucnește sentimentul fericirii supreme. Izvorâtă din seva entităților muzicale primare, muzica își îndreaptă expansiunea romantică către *Presto*-ul ce încununează această mărturisire simfonică, de fapt un nou model de simfonie.

Peste patru ani, când Schumann va relua genul și va compune cea de a treia sa simfonie (înregistrată ca fiind a doua în lista de opusuri) gândirea sa muzicală va apare umbrită de nesiguranță. „Am scris-o în decembrie 1845, pe vremea când eram bolnav și acest lucru nu rămâne neobservat atunci când o asculți" – va scrie Schumann profesorului D.G. Otten, răspunzând scrisorii sale de felicitare pentru muzica *Simfoniei a II-a în do major* (op. 61). „Entuziasmul dvs., continuă el, mă încredințează că și asemenea intonații dureroase pot trezi interes...". Într-adevăr, terminată în lunile de iarnă ale anului 1846 și dirijată de Mendelssohn-Bartholdy în concertele de la Gewandhaus la 5 noiembrie a aceluiași an, această creație a însemnat un mare succes, izbândă ce va fi întărită și în anul viitor, când însuși Schumann o va dirija la Zwickau, orașul său natal.

Ce apare caracteristic pentru muzica *Simfoniei în do major* este din nou complementaritatea celor patru părți din alcătuirea ei, marea lor unitate, interdependența lor. Acțiunea muzicală pornește o dată cu prima pagină a lucrării, o introducere lentă *(Sostenuto assai)* a cărei temă de coral intonat în șoaptă *(pianissimo)* va străbate prin muzica întregii simfonii, cu excepția părții ei lente (plasată în a treia mișcare a ciclului simfonic). Aceasta este un *Adagio espressivo* de rară frumusețe, a cărui desfășurare cuprinde de fapt centrul de greutate al lucrării. Cântecul răscolitor, unduit pe forma A-B-A-Coda, poartă tristețile unei nocturne, cu momente de descumpănire ce nu pot fi limpezite de unele pete de liniște ce se ivesc timid. Față de acest

1 Exemplu – prelungirea apariției temei secundare până în secțiunea Dezvoltării; amânarea afirmării culminației dialectice a formei (Repriza) până în partea a patra a lucrării.

Scanned with OKEN Scanner

moment de gravă interiorizare, primele două părți apar pregătitoare. Un *Allegro, ma non troppo* cu o expoziție în care prima idee muzicală, ritmată energic, e continuată contrastant de neliniștea adusă de tema a doua; de tonul ce tinde și atinge culminații sonore (în Dezvoltare, în Repriză) și de rememorarea temei de coral a începutului; de muzica *Scherzo*-ului *(Allegro vivace)* de dimensiuni mari (cu două *Trio*-uri), urcuș emoțional ce conduce la confesiunea din *Adagio*. Sentimentul de descumpănire va primi răspuns în actul final al lucrării, un *Allegro molto vivace* în formă de sonată, pornit pe o avalanșă sonoră în al cărui curs se vor insinua și tema părții lente (în secțiunea ei mediană) și tema ciclică (a introducerii *Sostenuto assai)*, într-o expansivitate orchestrală ce atestă starea de echilibru psihic pe care compozitorul o recucerise în cea de a doua parte a anului 1846. În legătură cu perioada de creație a acestei simfonii, întreruptă de o îndelungă criză de depresiune psihică, trebuie remarcat și faptul că în realizarea ei intervine surpriza unei scrieturi instrumentale intens polifonizate, ceea ce apare ca rezultat al aprofundării măiestriei polifonice realizată în anul precedent, împlinire ce va particulariza stilul de maturitate creatoare din evoluția compozitorului.

Alți cinci ani vor mai trece până când Schumann va reveni asupra genului simfonic. Contemporanii săi credeau că renunțase la complexitatea unei asemenea realizări, antrenat fiind în creația vocală în acea perioadă trăită la Dresda, în care reușise să-și făurească o formație corală de prestigiu. Dar o dată cu mutarea sa la Düsseldorf din anul 1850, oraș în care i se încredințează postul de director muzical, compozitorul pus în contact direct cu un ansamblu orchestral (ca dirijor) compune pentru publicul de pe țărmurile Rhinului o nouă și ultimă simfonie: *Simfonia în mi bemol major* (op. 97), creație ce a circulat și va continua să circule sub denumirea de *Rhenana*. Fără a mai debuta printr-o introducere lentă care să cuprindă un subiect ciclic, așa cum pornise muzica în simfoniile sale anterioare, și fără a mai ține seama de rigorile formei tradiționale cvadripartite, Schumann compune o lucrare în cinci părți cu o substanță care amintește de vibrația trăită de el la venirea primăverii, așa cum aceasta se reflectă în muzica primei sale simfonii. Dar față de aceasta, ca și față de celelalte simfonii ale sale, noua creație a anului 1850 nu mai prezintă acea caracteristică tendință de coeziune a dramaturgiei muzicale. Fantezia compozitorului conduce de data aceasta devenirea muzicală de la prima ei parte (o formă de sonată cu dimensiuni neobișnuit de mari) până la cea finală (din nou o formă de sonată) pe o succesiune ce cuprinde un *Scherzo* (revenit la forma lui tipică A-B-A, deci cu un singur *Trio)*, un *intermezzo* lent (*Nicht schnell* – indică Schumann pe partitură) și un impunător coral al suflătorilor *(Feierlich)*,

Scanned with OKEN Scanner

ultimul fiind evenimentul muzical care surprinde prin intercalarea lui în tradiționala structură cvadripartită a genului. Rolul pe care îl poartă se clarifică însă pe măsură ce răsună muzica *Finalului*, partea a cincea, în desfășurarea căruia pătrund cele două motive complementare din alcătuirea subiectului de coral tratat de Schumann într-o măiestrită construcție contrapunctică. Fără să se fi detașat de modelele clasice, construcția arhitecturală răspunde fanteziei lui Schumann, creând o preludiere muzicii finale – o muzică ce va oglindi din nou intensitatea sentimentului de fericire trezit de frumusețile naturii, așa cum întruchipase și muzica primei sale simfonii, „a primăverii".

Terminată în ultima lună a anului 1850, simfonia *Rhenana* a răsunat la 5 februarie 1851 în marea sală de concerte din Düsseldorf, sub conducerea compozitorului. Aclamat de publicul de pe malurile Rhinului, Schumann încununează cu această creație șirul simfoniilor sale și în general al neîntreruptei afirmări a genului, ca rod de aur al clasicismului muzical. Romantizat prin Schubert și prin Berlioz, cărora le-a urmat îndeaproape, genul va fi multă vreme ocolit, până când geniul lui Brahms îl va prelua și împrospăta, dând impuls nou creatorilor din timpul său (Bruckner) sau urmași (Mahler, Enescu ș.a.). De altfel Brahms a fost acela care a avut norocul să descopere manuscrisul versiunii originale a celei mai romantice dintre simfoniile lui Schumann, *Simfonia în re minor*, și să aibă inițiativa de a o publica în anul 1891, la cincizeci de ani după creația și prima ei audiție de la Leipzig.

În legătură cu prima audiție a *Simfoniei în re minor*, trebuie menționat faptul că în aceeași seară de 6 decembrie a anului 1841 s-a cântat și muzica altei lucrări simfonice create de Schumann în anul 1840 și anume *Uvertură, Scherzo și Final* (op. 52) care va fi tipărită în 1845. Deși este deosebit de frumoasă – îndeosebi în partea ei mediană – în care muzica evocă o lume de basm fantastic – această creație schumanniană în formă de „Simfonietă" este mai rar prezentă în viața de concert.

Mai des apare în repertoriul orchestrelor simfonice interpretarea poemului dramatic *Manfred* (op. 115), de fapt uvertura pe care Schumann a compus-o pentru muzica de scenă la poemul dramatic scris de Byron, al cărui erou, asemenea lui Faust, va fascina și va inspira numeroase realizări dramatic-filozofice. „Niciodată nu am pus atâta pasiune într-o compoziție, niciodată nu am cheltuit mai multă energie ca pentru poemul *Manfred*", mărturisea Schumann mai tânărului muzician J.W. Wasielewski[1], ceea ce biografii au pus în legătură cu deprimarea trăită de el la șaisprezece ani, când

1 J.W. Wasielewski (1822–1896), violonist german, elev al lui Mendelssohn-Bartholdy și David, cronicar cu activitate la Leipzig, Bonn, Dresda, autor al unor biografii (a lui Schumann – în 1858; a lui Beethoven – în 1888) și al unor lucrări privind muzica instrumentală.

Scanned with OKEN Scanner

a fost pus pentru prima oară în fața realității morții (moartea unicei sale surori – „prima și cea mai grea despărțire", după cum apare notat în filele jurnalului său).

Drama lui Byron urmărește un erou chinuit de iubirea pentru sora sa, căreia i-a pricinuit moartea. Salvat de un vânător în clipa în care vroia să se avânte în golul unei prăpastii, el se va dedica magiei și-și va purta nefericirea invocând spiritele să-i dea uitarea iubitei, pe care o va găsi într-un târziu în regatul prințului morții. Invocația lui de a-i da iertarea și mântuirea salvatoare este cea mai frumoasă pagină a lucrării, după cum afirmau comentatorii care au avut prilejul să asculte întreaga creație (o uvertură și cincisprezece piese cântate sau declamate în acompaniament orchestral), ceea ce nu poate surprinde pe cei ce au cunoscut intensitatea unor simțăminte din liedurile celui care a compus ciclul *Dragoste de poet.* Dat fiind faptul că Schumann a gândit noua sa creație, terminată în anul 1848, ca muzică pentru acțiunea scenică a dramei lui Byron, este greu de închipuit posibila ei prezentare în cadrul unui concert. Mărturie a sintezei întregii creații rămâne uvertura, romantica pagină a lui Byron și Schumann, mereu prezentă în viața de concert. Există voci de comentatori care consideră că Schumann este trădat de muzicienii care o interpretează, prin faptul că nu-i adaugă și unele pagini de o rară frumusețe din cuprinsul lucrării, ca de exemplu *Apariția zânei Alpilor, Invocația lui Astarte* sau pagina ei finală, pe care Schumann, spre deosebire de Byron, a conceput-o moralizator (prin moartea care aduce împăcare interioară eroului, ilustrată prin muzica de *Requiem* ce răsună într-o mănăstire învecinată). În ceea ce privește muzica *Uverturii,* aceasta ilustrează de la început pendularea dintre pasiune și resemnare, prin patetismul orchestral (anunțat de cele trei sincope ale primei măsuri) întretăiat de palide nuanțe de liniște. Armonii și secvențe de mare tensiune expresivă, sincopări și contraste dinamice tulburătoare se succed urmărind tragismul dragostei lui Manfred, căutările lui din lumea ireală a magiei, totul sfârșindu-se în liniștea deplină a morții.

Terminată în toamna anului 1848, prezentată la Düsseldorf de Schumann (în martie 1852) și de Liszt la Weimar (trei luni mai târziu), muzica de scenă pentru poemul lui Byron se înscrie în rândul lucrărilor ce ilustrează dramatismul unei epoci, realizarea ei muzicală plasându-se printre cele mai reprezentative creații ale perioadei romantice.

Privind în ansamblu creația lui Schumann, se impune cu evidență faptul că anumite perioade sunt dominate de anumite genuri. O asemenea observație se poate face și în legătură cu genul uverturii, gen ce aparține doar ultimei perioade de creație a compozitorului, anul 1851 fiind deosebit

Scanned with OKEN Scanner

de ilustrativ în acest sens. Este anul în care Schumann a compus trei dintre cele șapte uverturi ale sale.

Prima, *Mireasa din Messina* (op. 100), a fost compusă la începutul anului 1851. Nu trecuse multă vreme de când Schumann terminase muzica de scenă pentru poemul dramatic *Manfred* când a primit din partea unuia dintre colaboratorii săi un libret inspirat de tragedia lui Schiller *Die Braut von Messina*. Antrenat în acea vreme cu realizarea simfoniei *Rhenana*, el refuză oferta, dar reține din ea subiectul și, obsedat de tragismul lui[1], schițează muzica unei uverturi în *do minor*, muzică pe care o desăvârșește și orchestrează în primele două săptămâni ale anului. Forma de sonată, care convenea cel mai mult procesului conflictual programatic, opune și dezvoltă ideile textului tragic, tema ei principală întruchipând duritatea ostilităților existente între cei doi frați sicilieni, în timp ce a doua temă (intonată de clarinet) tindea să sugereze prezența femeii iubite. Pe cât de frământată, pe atât de lirică, muzica uverturii op. 100 a fost prezentată de Schumann publicului din Düsseldorf la 13 martie 1851, dar cu tot succesul acestei premiere, prezența ei în repertoriul orchestrelor din contemporaneitate este rar semnalată.

Sub formă de uvertură va rămâne și muzica pe care Schumann a creat-o pe un alt libret (oferit de scriitorul Moritz Horn), de data aceasta inspirat de subiectul revoluționar scris de Goethe în 1797 (deci imediat după Revoluția Franceză), uvertură ce va purta titlul *Hermann și Dorothea* (op. 136). Este povestea unei tinere franceze refugiată pe teritoriul german, unde află mila, ocrotirea și în cele din urmă dragostea tânărului Hermann. Teama și prudența tatălui său creează un conflict pe cât de intens, pe atât de trecător, dragostea învingând obstacolele ivite.

Propusă de Horn ca libret pentru o muzică de Singspiel, dar dorită de Schumann ca muzică pentru un oratoriu laic, creația compozitorului s-a rezumat doar la realizarea unei uverturi, nici una din intențiile inițiale nemaifiind dusă la bun sfârșit. Dedicată Clarei Schumann („iubitei mele Clara" – după cum apare înscris pe manuscrisul partiturii) muzica tinde a ilustra dramatismul refugiului postrevoluționar (prima temă a formei de sonată) topit în lirismul temei a doua (dragostea Dorotheii, evocată pe rând de viori, oboi, clarinet), îmbinarea și dezbaterea lor fiind străbătută evocator de intonațiile *Marsseillaisei*, devenit imn național francez, intonații

1 Este drama celor doi frați îndrăgostiți de frumoasa Béatrice, fiica prințului din Messina, reîntoarsă în palatul princiar după o îndelungă absență. Fără a fi știut că este sora lor, cei doi frați se îndrăgostesc de ea, unul îl va ucide pe celălalt din gelozie și se va sinucide când va afla adevărul.

Scanned with OKEN Scanner

ce sunt de pus în legătură și cu aderarea compozitorului la însemnătatea restaurării Republicii din luna decembrie a anului 1851.

La aceste două uverturi inspirate de Schiller sau Goethe, se adaugă și uvertura *Julius Cesar* (op. 128) după drama lui Shakespeare, alcătuind împreună grupul de uverturi schumanniene ale anului 1851. În anul 1853, când va compune uvertura la șirul *Scenelor din Faust* lista opusurilor lui Schumann se va îmbogăți și cu cea de a șaptea uvertură, *Uvertura festiva* (op. 123), lucrare ocazională, concepută pentru voce solo, cor și orchestră, inspirată de versurile lui W. Müller și pe tema unui vechi lied german *(Despre vinul de Rhin)* care s-a cântat la Festivalul renan din anul 1853, marcând o excepție în ansamblul celor șapte uverturi compuse de Schumann. Inegale ca valoare, dar mereu scânteind de o vibrație subiectivă tulburătoare, creația lor rămâne deosebit de reprezentativă pentru frământările perioadei romantice, frământări oglindite în literatura și creația muzicală a vremii.

CREAȚIA CONCERTANTĂ

Din luna ianuarie a anului 1839 datează o scrisoare pe care Schumann a adresat-o Clarei Wieck, logodnica sa și cea mai bună pianistă a vremii, anunțându-i faptul că a început lucrul la un concert, a cărui formă era intermediară între simfonie, concert sau sonată mare. „Văd că nu sunt în stare să compun un concert de virtuozitate", sublinia el, conștient că experiența sa de până atunci era restrânsă doar la o valoroasă creație de miniaturi pentru pian. „Trebuie să mă gândesc la altceva", adăuga compozitorul și acest „altceva" a devenit curând o *Fantezie pentru pian și orchestră*, iar această *Fantezie* (terminată și lansată cu mare succes de Felix Mendelssohn-Bartholdy și Clara Schumann[1] la Gewandhaus, în anul 1841) va deveni peste scurtă vreme (în 1845) prima parte a celebrului *Concert în la minor* (op. 54), poate cel mai romantic din cele scrise pentru pian și orchestră în acea epocă.

În privința ideii care dă viață acestei muzici concertante, Schumann se plasează ca direct urmaș al lui Beethoven, ideea vibrând pasionat de la prima la ultima măsură, fără nici una din urmele înclinației spre virtuozitate

1 În anul 1840 a avut loc căsătoria dintre Clara Wieck și Robert Schumann.

Scanned with OKEN Scanner

demonstrativă, așa cum aceasta se impusese în moda vremii atât pe scenele de Operă, cât și în sălile de concert. Schumann se afirmă ca adept al profunzimii și elocinței stilului simfonic concertant beethovenian, stil în care partida pianului și cea a orchestrei evoluează într-o contopire impresionantă, dialogul lor integrându-se permanent în continuitatea gândului poetic-muzical. Urmărindu-l pe desfășurarea tripartită specifică genului, gândul își impune frământarea în prima parte a lucrării (fosta *Fantezie* a anului 1841), un *Allegro affetuoso* de o rară frumusețe poetică. Anunțată de o frază introductivă coborâtoare intonată de pianistul solist asemenea unei chemări pasionate, tema principală va răsuna în glasul suflătorilor (oboi, clarinete, fagoți, corni), apoi în cel al pianului, cu ton visător. Din substanța ei își vor trage seva variate unduiri motivice, alcătuind o largă punte către cea de a doua entitate muzicală, material bogat ce va fi dezbătut într-o secțiune mediană dezvoltatoare cu trei transformări de tempo *(Andante espressivo, Allegro, Passionato)*. Contrastul dintre senin și umbre, dintre real și ireal, dintre impetuosul Florestan și melancolicul Eusebiu, este plămădit într-o formă „intermediară între simfonie, concert sau sonată mare" – așa cum aceasta fusese anunțată în scrisoarea pe care Schumann o adresase cu ani în urmă Clarei. Fantezia sa creatoare înlănțuiește o construcție din care nu lipsesc nici sensurile dialectice ale formei de sonată, nici elemente proprii genului concertant, așa cum acestea apar în pagini de discurs dialogat (solist-orchestră, orchestră-solist) sau în cadența ce precede secțiunea reexpozitivă și *Coda (Allegro molto)*, ca sinteză ideatică a acestui prim act al poemului muzical.

Mai caracteristică gândirii unui compozitor care a excelat până atunci doar în creații miniaturale apare forma de lied pe care el a construit partea a doua a concertului său, parte pe care a denumit-o *Intermezzo*. Ceea ce surprinde, este faptul că Schumann părăsește profunzimea lirică prin care compozitorii clasici și-au cântat iubirea sau și-au mărturisit suferința în părțile lente ale concertelor lor. El își construiește liedul instrumental pornind pe un motiv ritmic al cărui curs jucăuș pare a provoca o replică melodică cu caracter grațios. Cantabilitatea nu lipsește și ea va apare în valuri, intonate *molto espressivo* mai întâi de violonceli (apoi de viori, clarinet, fagot), dar farmecul ei va fi curând învăluit de jocul șăgalnic al muzicii din prima secțiune, cu rol de punte directă către *Final*. După ce fantezia a condus compozitorul la evidente libertăți în construcția primei părți, după ce creatorul de lieduri și-a spus cuvântul în muzica părții lente, Schumann – înarmat cu ceea ce cucerise și demonstrase în prima simfonie și în amplele sale lucrări camerale – creează un final în formă de sonată clasică *(Allegro vivace)* de o rară prospețime. Atacată energic (partida

Scanned with OKEN Scanner

pianului), tema principală – în a cărei linie melodică se va insinua motive rememorative ale ideii de bază din prima parte – va contrasta cu cea de a doua idee a formei, a cărei specifică identitate este dată de ritmul ei sincopat. În ceea ce privește secțiunea dezvoltatoare, aceasta își consolidează dezbaterile printr-un stil *fugatto* ce conduce la limpezimea expresivității finale (reexpoziția). Dar fantezia cu care Schumann a învăluit rigoarea clasică a formei nu se oprește aici și așa cum el dăduse pianului primul cuvânt în muzica concertului, îi oferă și de data aceasta o idee nouă pentru a-l încununa în secțiunea lui finală (o amplă *Coda).* Ca și în ciclurile sale de miniaturi pentru pian, există în țesătura muzicii acestei creații anumite legături intonaționale și mai ales o menținere a stilului concertant în puritatea proprie compoziției camerale (este vorba de angajarea virtuozității doar în realizarea expresivității), valoare ce plasează capodopera lui Schumann în rândul celor mai izbutite creații concertate aparținând perioadei clasice și romantice.

Pentru pian și orchestră va mai compune Schumann încă două lucrări: *Introducere și Allegro appassionato în sol major* (op. 92) și *Allegro de concert în re minor* (op. 134). Prima, compusă în 1849, este construită în două părți: o introducere lentă (pe o temă visătoare ce se amplifică sonor) și un *Allegro de sonată* sprijinit permanent pe echilibrul dintre partida pianului și cea a orchestrei, ca și pe tendința de unitate (tema din introducerea lentă pătrunzând în dezbaterile din secțiunea dezvoltării). Ascultată rar în sălile de concert, această creație pentru un solist și orchestră figurează printre lucrările ce au contribuit la lansarea unui nou tip de formă concertantă – „piesa de concert" (Konzertstück) – alături de cele compuse în epocă de către Weber sau Chopin.

În ceea ce privește cel de al doilea „Konzertstück – *Allegro de concert în re minor,* aceasta are o deosebită importanță istorică, fiind un omagiu muzical pe care Schumann, ajuns la capătul vieții, l-a dedicat tânărului Brahms (în vârstă de douăzeci de ani) despre al cărui talent notase mai întâi în jurnalul său: „Un geniu!" și apoi scrisese cel mai elogios dintre articolele pe care le publicase în „Neue Zeitschrift für Musik" (celebrul articol *Drumuri noi).* „Vreau să vă mulțumesc – va scrie Brahms lui Schumann în ianuarie 1855, pe când acest ilustru romantic era internat de un an în ospiciul de la Endenich – pentru marea bucurie ce mi-ați făcut-o dedicându-mi magnifica dvs. piesă de concert. Cât de mult mă pot bucura văzând numele meu astfel tipărit!". Dar fantezia lui Schumann începuse să obosească, compoziția dedicată celui mereu prezent în camera suferinței pe care a trăit-o în

Scanned with OKEN Scanner

sanatoriul de la Endenich, nu mai purta în muzica ei nici avântul lui Florestan și nici melancolia visătorului Eusebiu.

Din ultimii ani ai vieții lui Schumann datează, însă, o creație concertantă cu totul remarcabilă — *Concertul pentru violoncel și orchestră* în *la minor* (op. 129), compus în anul 1850. „Este unul dintre cele mai sublime creații ce se pot asculta astăzi..." mărturisea Pablo Casals lui J. Ma. Corredor, așa cum acesta consemnează în cartea sa despre marele muzician spaniol[1].

Într-adevăr, asemenea *Concertului pentru pian și orchestră*, compus în plină efervescență creatoare, acest rod al anilor târzii se înscrie în rândul celor mai valoroase creații dedicate violoncelului, ilustrând o concepție ce se detașează de tendința de a oferi publicului strălucitoarele efecte de virtuozitate, pe care mulți compozitori din contemporaneitatea romantică o cultivau. Departe de a face asemenea concesii, Schumann se angajează în realizarea unei noi sinteze dintre tradiția concertantă și ethosul romantic. Linia melodică pe care pornește monologul violoncelului, întretăiat de inflexiuni declamatorii, anunță o problematică gravă. Este tema principală a formei de sonată. Violoncelului solo îi va încredința Schumann și cea de a doua temă, de data aceasta o cantilenă poetică, purtătoare de sensuri elegiace ce vor încerca să atenueze accentele de înverșunare dramatică din secțiunea dezvoltării. Fără a-și întrerupe cursul, muzica va continua să-și depene visul în partea a doua *(Adagio)* tot prin glasul violoncelului, peste acompaniamentul corzilor (*pizzicato)* și al suflătorilor *(lemne)* ce aduc ecouri din muzica primei părți. Visul se va risipi brusc, în orchestră răsunând tema principală a primei părți, care pare a provoca replica temei din *Adagio*. Disputa celor două entități muzicale culminează printr-o originală punte pe care compozitorul o întinde către partea a treia — ilustrată de recitativul violoncelului, cu dramatism intensificat până la declanșarea unei noi teme muzicale, impetuoasă și agitată prin caracterul ei ritmic, temă ce va domina întreaga muzică finală. Dialogul viu dintre solist și orchestră, cu variate ipostaze de expresivitate, se va stăvili în momentul cadenței ce precede trepidanta muzică a ultimelor măsuri *(Coda)*.

Privită în ansamblu, această a doua bijuterie pe care Schumann a dăltuit-o pentru repertoriul concertant excelează prin unitatea dinamismului ei dramatic, unitate realizată nu numai prin strânsa continuitate a discursului, dar mai ales prin prezența comentariilor asupra unor motive ideatice, sprijinite pe modalitatea dialogată prin care cele două partide (violoncel-orchestră) își dispută realizarea expresivității.

1 J. Ma. Corredor, *De vorba cu Pablo Casals*, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957, p. 209.

Scanned with OKEN Scanner

Cu ultimele forțe creatoare Schumann a dăruit și viorii două lucrări concertante în anul 1853: *Concertul pentru vioară și orchestră în re minor* (fără număr de opus) și *Fantezia în do major* (op. 131) „pentru vioară cu acompaniament de orchestră sau pian" după cum apare specificat pe manuscrisul partiturii dedicată violonistului Joseph Joachim. „Tristă epuizare a forțelor mele", va nota Schumann în paginile jurnalului său intim, sens subliniat din nou la data de 28 octombrie 1853 prin cuvântul „resemnare". Și totuși în cursul acestui an o scurtă scânteiere de încredere în sine a stat la baza realizării acestor două lucrări, pe care Joachim le-a lansat cu mare succes în concertele date în diferite mari centre muzicale. Față de celelalte două concerte create anterior (pentru pian și orchestră, pentru violoncel și orchestră) cele pentru vioară se sprijină mai puțin pe substanță emoțională, servind cu deosebire strălucirea virtuozității tehnice. Mai prezentă în viața de concert rămâne muzica *Fanteziei în do major*, în special sub forma realizată cu acompaniament de pian, formă în care cuvântul pianistului-compozitor apare cutezător.

Printre lucrările lui Schumann mai figurează încă alte câteva creații cu caracter concertant, în special pentru instrumente de suflat și orchestră, din rândul cărora doar una apare în lista de opusuri, *Piesă concertantă în fa major pentru corni și orchestră* (op. 86) compusă în 1849. Fără a fi avut deosebită experiență în arta orchestrației, dar dotat cu un incontestabil talent de colorist și în acest domeniu, Schumann a învăluit specifica sonoritate a cornilor cu nuanțe orchestrale catifelate (ca acea oferită de violonceli, sau de unele instrumente de suflat) astfel că realizarea acestui *Konzertstück* în formă clasică tripartită – din care se detașează ca frumusețe partea lirică (a doua) – rămâne deosebit de reprezentativă pentru creația dedicată de compozitori unei asemenea formații (alcătuită dintr-un cvartet de interpreți soliști și orchestră).

OPERA ÎN CREAȚIA LUI SCHUMANN

Prea puține au fost legăturile lui Schumann cu genul operei în perioada adolescenței sale. Asemenea spectacole erau doar ocazionale la Zwickau și doar în perioada studenției de la Leipzig și de la Heidelberg (timp în care s-a întâmplat să aibă și prilejul unei călătorii în Italia) el a putut fi cucerit de verva creației lui Rossini sau de lirismul muzicii lui Bellini. Din anul

Scanned with OKEN Scanner

1830 (deci din vremea când avea douăzeci de ani), există unele mărturii despre un plan de a compune o operă *(Hamlet)*; din 1838 datează o informație (culeasă din jurnalul său) despre intenția de a compune opera *Doge et Dogaresse* (după o nuvelă de E.T.A. Hoffmann), iar printre documentele de arhivă se mai află și un fragment (arie și cor) compus în vederea creației unei opere *(Corsarul)*. Cu toate acestea nici unul din proiectele făcute de tânărul compozitor romantic nu a ajuns să fie realizat. Și, totuși, dintr-o scrisoare pe care el o va scrie în anul 1842 lui Karl Kossmaly (unul dintre colaboratorii de la revista sa muzicală „Neue Zeitschrift für Music") a rămas o mărturie impresionantă: „Rugăciunea mea de dimineață și de seară este opera germană". Se deduce din această mărturisire atât dorința compozitorului de a contribui la adaptarea genului pe tradițiile realizărilor germane, cât și faptul că pentru complexitatea acestui demers artistic nu se simțea destul de înarmat. De altfel și invitația pe care el o făcea compozitorilor germani prin repetatele articole scrise în revista sa muzicală — cea de a compune opere în spiritul tradiției naționale și a combate, astfel, invazia operelor italiene — atestă o specifică estetică romantică ca și o ascunsă aspirație de a învinge dificultățile acestui gen.

Și iată că „rugăciunea sa de dimineață și de seară" i s-a împlinit într-un târziu, după ce experiența din diferitele domenii ale muzicii simfonice, camerale sau corale i-au răsplătit eforturile făcute de el printre periodicele crize de depresiune psihică, cu întunecimile lor chinuitoare. Povestea Genovevei de Brabant, subiect de mare popularitate pe plan european, i-a fost imboldul decisiv. În drama versificată de scriitorul german Ludwig Tiek (autor al *Magelonei* ce va inspira și lui Johannes Brahms un celebru ciclu de lieduri) este de găsit prima sursă de inspirație, dar acest proiect nu va lua formă obsedantă decât în anul 1847, când va avea loc întâlnirea cu Friedrich Hebbel, colegul său de generație (1818–1863), a cărui *Genoveva* i-a reînviat vechea dorință de a crea o operă pe acest subiect. După o nereușită colaborare cu poetul Robert Reinick pentru realizarea libretului și după încercarea lui Hebbel de a-i veni în ajutor în privința textului, Schumann va construi singur acțiunea scenică (pe derularea a patru acte) și-i va compune muzica, o muzică ce a impresionat și a declanșat marele succes al premierei de la Leipzig din seara de 25 iunie a anului 1850. Evenimentul muzical a atras pe Franz Liszt (de la Weimar), Ignaz Moscheles (de la Londra), Franz Hiller (de la Berlin) și chiar pe bătrânul Johann Kuntsch, fostul său profesor (de la Zwickau). Cronicarii vremii au elogiat realizarea compoziției, în care unele rememorări tematice anunțau țesătura leitmotivică și a cărei unitate era permanent urmărită prin pagini simfonice de impresionantă tensiune dramatică. Dar ei au atras atenția și asupra faptului

Scanned with OKEN Scanner

că „ascultătorul face un mare efort pentru a înțelege" (desfășurarea scenică, n.a.), deși „totul este excelent", după cum aprecia Otto Jahn (biograful lui Mozart). Și totuși, dintre toate încercările de a se crea muzică de operă pe subiectul Genovevei, realizarea lui Schumann rămâne singura reprezentativă. Nici Haydn (care compusese pe această temă o operă miniaturală pentru Teatrul de păpuși ce era angajat la Curtea lui Esterhazy în anul 1777) și nici Jacques Offenbach (1819–1880), compozitor francez de origine germană sau Erik Satie (1866–1925) compozitor francez din generația lui Debussy, toți creatori ai unei opere cu acest titlu (ultimul, ca și Haydn, pentru un teatru de marionete) nu vor reuși să dea nemurire muzicală acestei legende a prințesei de Brabant, acuzată pe nedrept de adulter și pedepsită să trăiască în mijlocul întunecat al unei păduri. Din tot ce s-a scris doar uvertura operei lui Schumann se mai cântă azi în viața de concert, o valoroasă pagină de sinteză a dramatismului scenic. Cu toată frumusețea șirului de lieduri (pentru una sau mai multe voci) ce dezvăluie variate frământări sufletești, cu toată măiestria corală ce se impune de la bun început și cu toată expresivitatea paginilor instrumentale ce înlănțuie momentele scenice, succesul acestei unice opere compuse de Schumann a fost efemer, din muzica ei continuând să strălucească doar pagina ce o preludiază. Pentru că, asemenea lui Schubert — care a aspirat și el la cucerirea genului — Schumann nu și-a înscris numele printre cei ce au dat aripi operei germane — ca Mozart, Weber, sau Wagner — în pofida inspirației sale constant elevate și a unei inconfundabile măiestrii componistice.

CREAȚIA VOCAL-SIMFONICĂ

Compozitorul de lieduri, de ample creații corale și-a încercat măiestria și în lucrări vocal-simfonice. Încercări în acest gen există, cu valoare de arhivă, de la doisprezece ani, când micul Schumann a prezentat familiei sale muzica scrisă pentru *Psalmul 105* și o *Uvertură câmpenească*. Dar despre contribuția sa în domeniul atât de pretențios al genurilor vocal-simfonice nu rămân mărturii decât din perioada maturității creatoare, deci după anii 1840 („al liedurilor"), 1841 („al simfoniilor") sau 1842 („al muzicii de cameră"), ceea ce înseamnă o cuprinzătoare experiență — pentru a nu mai aminti de întreg deceniul care a fost dedicat cu exclusivitate creației pentru pian, experiență ce a precedat realizările din cea de a doua perioadă creatoare. Fără să-și mai fi manifestat identitatea creatoare, ca în compozițiile mi-

Scanned with OKEN Scanner

niaturale (pentru pian, pentru voce și pian) și fără să mai fi atins valoarea unor pagini simfonice sau camerale, acest compozitor cu sănătatea din ce în ce mai șubrezită – din cauza valurilor de crize psihice ce-i întunecau luciditatea și puterea de muncă – creează cu adevărată pasiune pentru ansambluri vocal-instrumentale, lăsând urma talentului său în lucrări de variată amploare. Din anul 1848 încep din ce în ce mai multe mărturii în această direcție: un *Cântec de Advent* pentru soprană-solo, cor și orchestră, inspirat de versurile lui Rückert (op. 71), un *Cântec de despărțire* pentru cor și instrumente de suflat (după versuri de Feuchtersleben – op. 84), căruia i se poate adăuga și realizarea celor cinci cunoscute *Cântece de vânătoare* pentru cor bărbătesc cu acompaniament de patru corni (pe versuri de Laube – op. 137), creații compuse în perioada trăită de compozitor și familia sa la Dresda, orașul în care a înflorit creația sa corală. Să mai amintim de *Nachtlied* (op. 108), acea lirică nocturnă pentru cor și orchestră pe versurile lui Hebbel, sau de *Requiemul pentru Mignon* (op. 98-b) pentru soli, cor și orchestră, ambele compuse pentru formația sa corală din Dresda în anul 1849, lucrări atât de rar cântate în viața de concert?

Dar cele mai îndrăznețe partituri vocal-simfonice datează din anii trăiți la Düsseldorf, de fapt ultimii trei ani de creație din viața compozitorului (1850–1853). Ambianța acestui mare oraș de pe malurile Rhinului, pulsul vieții lui culturale și artistice, au avut o însemnată influență asupra inspirației și creației sale, așa cum reflectă valoarea și varietatea lucrărilor apărute în această perioadă *(Simfonia Rhenana, Concertul pentru violoncel și orchestră, Sonatele pentru vioară și pian (în la* și *re minor, Trio*-ul *cu pian în sol minor*, numeroase lieduri și coruri). Printre acestea și compoziții impregnate de farmecul fantastic din lumea basmului (cuvântul corespunzător din limba germană – „das Märchen" – apărând în titlul unor creații camerale, ca în cele patru *Märchenbilder* (Imagini de basm, op. 113) pentru pian și violă – sau vioară, *„ad libitum"* – și în *Märchenerzählungen* (Basme și povestiri, op. 132) pentru clarinet și pian, clarinetul putând fi înlocuit cu vioara sau viola, *„ad libitum"*. Mai direct se oglindește fondul de basm în realizarea celor patru balade pentru soli, cor și orchestră inspirate de versurile lui Emanuel Geibel, publicate sub titlul *Vom Pagen und der Königstochter* (Despre paj și fiica regelui – op. 140) ca și în cea a baladei *Des Sängers Fluch* (Blestemul călărețului – op. 139) pe versurile lui Ludwig Uhland, compusă pentru aceeași formație vocal-orchestrală. Dar lucrarea în care această latură romantică (a inspirației din lumea fantastică a basmelor și a legendelor) se manifestă cu un lirism impresionant este cea care urmărește „pelerinajul trandafirului" *(Der Rose Pilgerfahrt* – op. 112), poem-cantată pentru soliști, cor și orchestră creat în 1851 și prezentat, sub

Scanned with OKEN Scanner

bagheta compozitorului, în primă audiție publicului din Düsseldorf la 5 februarie 1852. Primit cu un succes răsunător, evenimentul muzical s-a repetat o lună mai târziu (la 14 martie), când printre auditori s-au numărat ilustre personalități ale muzicii germane printre care Franz Liszt și Joseph Joachim.

Subiectul poemului[1] lui Moritz Horn a inspirat lui Schumann o muzică alcătuită din 24 de numere sudate organic (printr-o notă ținută, printr-un acord comun, printr-o modulație ce conduce la coloritul poetic sau dramatic al numărului următor) într-o articulație ce dă povestirii vocal-simfonice valoare de model. Poetul Schumann întovărășește creatorul de muzică în acest „pelerinaj al rosei", colorând variat popasurile (din ambianța ce înconjoară moara, din prospețimea pădurii, cu ecourile ei de vânătoare). Admirația pentru mărețiile naturii, ca și în *Simfonia Rhenana*, compusă în această perioadă târzie din evoluția compozitorului, învăluie numeroasele momente de lirism ce culminează în pagina corală nr. 18 (care cântă înfiripărea dragostei dintre eroină și fiul pădurarului) și mai ales în *Final*, când ea hotărăște să părăsească meleagurile pământene (nr. 23) și pleacă întovărășită de glasurile pure ale îngerilor (nr. 24). Prea puțin cunoscută, această realizare poetic-muzicală ilustrează cufundarea artistului într-o lume de vis, o lume a fericirii metafizice, a împăcării și a iubirii.

ORATORIUL, gen înălțat pe culmi de compozitorii germani preclasici — de Bach, în domeniul religios, de Händel în cel profan — nu lipsește din creația lui Schumann. După ce timp de un deceniu excelase în creația pentru pian (1830–1840), apoi în cea de lieduri (1840) și de curând în realizări simfonice (1841) și camerale (1842), el își va concentra forța creatoare doar într-un singur sens — cel de a compune un oratoriu. Întreg anul 1843 îl dedică acestui țel[2] și creează oratoriul *Paradis și Peri* pentru soliști, cor și orchestră (op. 50), pe subiectul unui fragment desprins din celebrul poem oriental *Lalla Rookh* al poetului englez Thomas Moore (1779–1852). Este

1 Una din silfidele legendelor germane — pe nume Rose (căreia zâna supremă i-a îndeplinit dorința de a încerca traiul terestru ca ființă umană) — va găsi un cămin în casa unui morar a cărui fiică tocmai murise, va deveni iubita fiului unui pădurar și va cunoaște fericirea de a fi mamă. Cu această stare sufletească, cea mai luminoasă din cele trăite de pământeni, ea va dărui copilului ei trandafirul primit de la prințesa silfidelor la despărțire și va părăsi viața pământească în cântecul înălțător al îngerilor.

2 Doar o singură lucrare — *Andante și variațiuni pentru doua piane* (op. 46) mai datează din anul 1843.

Scanned with OKEN Scanner

o poveste versificată în care sunt urmărite peregrinările unei Peri[1], după ce a fost izgonită din paradis. Ea nu va fi reprimită decât dacă va fi în stare să aducă divinității supreme un dar corespunzător ideii sale de bine. Coborâtă pe pământurile Indiei (prima parte), ea ajunge pe un câmp de luptă de unde culege ultimul strop de sânge din trupul unui tânăr muribund pe care-l va purta la cer, dar speranța ei de izbăvire este zadarnică. Va coborî din nou pe pământ, de data aceasta pe malurile Nilului (partea a doua) și va culege ultima suflare de pe buzele unei fecioare ce se sacrificase pentru a-și salva iubitul dintr-o epidemie de ciumă, dar nici acest dar purtat cerului nu-i va aduce izbăvirea, pe care o va cuceri doar a treia oară când va reveni la porțile raiului cu lacrimile culese cu pioșenie de pe obrazul unui răufăcător, ca simbol al însemnătății pe care o are purificarea prin căință (partea a treia și ultima). Coloritul exotic, adunat de Schumann din lecturile vremii sale romantice, își revarsă generos bogăția nuanțelor, adăugându-se la farmecul descriptiv al muzicii. Dar ceea ce caracterizează valoarea compozițională și cu deosebire contribuția lui Schumann în evoluția acestui gen, este din nou marea coeziune a muzicii de-a lungul formei ei tripartite. Remarcabil este faptul că episoadele narative specifice genului, încredințate până acum unui anumit personaj (povestitorul) sunt repartizate de compozitor diferiților soliști, uneori chiar și formației corale, ceea ce tinde cu evidență la ocolirea monotoniei creată uneori de tradiționalele intervenții în stil recitativ. Remarcabil este și felul în care Schumann reușește să integreze liedul în desfășurarea acțiunii dramatice – efectul ariilor fiind înlocuit de el cu forma poetic-muzicală a cântecului. Lirismul conducător și dominant de-a lungul întregii lucrări atenuează însă principiul tradițional al contrastelor dintre momentele (numerele) ciclului vocal-simfonic, contrastul impunându-se cu pregnanță doar între părțile lui, cu deosebire între primele două părți (tabloul luptei și tonul glorificator al victoriei de pe pământul Indiei contrastând impresionant cu jalea adusă în Egipt de o epidemie de ciumă secerătoare). Peste aceste ambianțe contrastante plutește însă covârșitoarea dramă a căutărilor eroinei, ca și participarea ei la suferințele omenești (ilustrată genial în cântecul ei de jale la căpătâiul celor doi îndrăgostiți morți pe pământul Egiptului), cu culminație la sfârșitul stagiului ei terestru (Finalul) – un adevărat triumf melodic al sensului purtat de ideea poetică (cea a mântuirii prin căință).

Triumf a fost și premiera din 4 decembrie 1843 din sala Gewandhaus când Schumann, pentru prima dată într-o responsabilitate dirijorală, a

1 În basmele orientale Peri este numele dat spiritelor bune izgonite din rai în urma unui păcat făptuit.

prezentat publicului din Leipzig această lucrare a sa, atât de reprezentativă pentru spiritualitatea romantică. Este „cea mai întinsă dintre lucrările mele și, sper – scria compozitorul prietenului său H. Verhulst la 19 iunie 1843 – și cea mai bună". Dacă a fost sau nu „cea mai bună" nu mai poate fi pus în discuție astăzi, când fondul și stilul romantic este prea puțin înțeles de generațiile modernității noastre, înconjurate de valul de violență și de asprimile ce domină realizările artistice. Dar câte valori nu au rămas vreme îndelungată în umbră, pentru a-și purta mesajul și frumusețea lor după trecerea unor asemenea valuri?

Cel de al doilea oratoriu compus de Schumann va purta titlul *Scene din Faust* și va fi o realizare cu mare răsunet în epocă, dar nu va figura în lista de opusuri.

Mitul lui Faust își are începutul pe la mijlocul secolului al XVI-lea, după moartea unui magician german, Johannes Faust, care a trăit prin ținuturile Swabiei și, se spune, și-ar fi vândut sufletul diavolului pentru a obține fericirile terestre. O primă întruchipare literară a acestui personaj intrat în legendă a apărut într-o culegere de povestiri populare din anul 1587, care a inspirat scriitorului englez Christopher Marlowe (1553–1593) o dramă intitulată *Viața și moartea doctorului Faust.* Geniul lui Goethe va prelua tema, căreia îi va da substanță de maximă forță umanitaristă într-o lucrare gândită în două părți monumentale (prima parte terminată în 1797, a doua în 1831). Această capodoperă germană și universală va inspira realizările a numeroși scriitori[1], poeți sau muzicieni[2] printre care se înscrie și numele lui Robert Schumann.

Din cele două părți ale creației lui Goethe, Schumann culege cele mai importante scene din desfășurarea dramei și compune cel de al doilea oratoriu al său pe care îl structurează tripartit, ca și pe primul. Ceea ce trebuie amintit de la bun început este faptul că el a început lucrul la această creație a sa cu cea de a treia parte (transfigurarea lui Faust), ceea ce se reflectă în luminozitatea concepției creatoare. Din jurnalul Clarei Schumann se desprind informații în legătură cu faptul că în vara anului 1844, cu toată criza de depresiune psihică suferită de soțul ei în luna august, el a reușit să termine muzica la scena finală (fără celebrul *Chorus Mysticus* care o încununează). Câțiva ani mai târziu, o dată cu apropierea aniversării cen-

1 N. Lenau, H. Heine (în secolul al XIX-lea), Paul Valéry, Thomas Mann (în secolul XX) – pentru a aminti doar cele mai celebre nume.

2 Beethoven și Schubert (lieduri), Berlioz *(Damnațiunea lui Faust)*, C.A. Adam (balet), Wagner (uvertură), Liszt (simfonie), Gounod (operă), Smetana (uvertură), Boïto (operă), Mussorgski (baladă), Mahler (simfonia nr. 8), Weingartner (muzică de scenă), Fl. Schmitt (muzică de scenă), F. Busoni (operă), L. Boulanger (cantată).

Scanned with OKEN Scanner

tenarului împlinit de la nașterea lui Goethe (1749–1832), el va relua proiectul oratoriului și până în luna iunie a anului 1849 va termina realizarea lui, astfel că la 28 august, ziua nașterii lui Goethe, când va avea loc o adevărată manifestare națională pe întinsul teritoriului german, noua creație schumanniană va fi cântată în trei mari centre muzicale (Dresda, Leipzig și Weimar – prima audiție de la Weimar fiind dirijată de Franz Liszt). Având în vedere faptul că Schumann va crea uvertura lucrării doar în anul 1853, se poate deduce faptul că muzica oratoriului *Scene din Faust* a fost zămislită de-a lungul a zece ani, ilustrând ultima sa perioadă de creație.

Părăsind traseul pe care s-a înfiripat muzica acestei monumentale creații pentru soliști, cor și orchestră și urmărind desfășurarea evenimentelor ei dramatice de-a lungul celor trei părți componente, se poate stabili faptul că acțiunea oratoriului începe prin a se centra asupra Margaretei. Este prima parte a lucrării, care se derulează pe trei episoade: scena din grădină – a întâlnirii ei cu Faust – când se îndrăgostește de el; scena din fața icoanei Mater Dolorosa, când își mărturisește remușcările prin care trece și „scena catedralei" (a disperării ei). Cea de a doua parte este axată pe trăirea interioară a eroului, pornind de la extazul din mijlocul naturii (o scenă muzicală realizată printr-o adevărată artă a instrumentației) și amenințările care-l înconjoară (cvartetul celor patru femei cenușii – Lipsa, Datoria, Grija, Nevoia) – până la deznodământul destinului lui. Partea finală (a treia), de mari proporții (aproape jumătate din întreaga lucrare) prezintă transfigurarea lui Faust, cu culminație în ceremonia religioasă ce-i aduce iertarea și-i deschide drumul către sufletul Margaretei. Este o scenă în care intervin personaje noi, dintre care și unele biblice – ca femeia Samariteancă sau Mater Gloriosa – stabilindu-se un arc de natură simbolică (de la Mater Dolorosa la Mater Gloriosa), acțiunea încheindu-se cu un monumental cor dublu, în care sunt incluse și vocile soliștilor.

Privit în ansamblu, oratoriul lui Schumann prezintă două dintre principalele trăsături ale compozitorului – cea a permanentei pasiuni pentru literatura de profunzime înălțătoare și cea a credinței sale în morala creștină (așa cum aceasta se desprinde și din lucrările vocal-simfonice anterior compuse, ca *Pelerinajul trandafirului*, *Paradis și Peri*, sau din unica sa operă – *Genoveva* – creată în aceeași perioadă târzie a vieții).

Pe plan stilistic, această creație oglindește fidel evoluția lui Schumann. Pornită în anul 1844, când face proiectul ei și începe prin a-i compune muzica părții a treia, compozitorul era captivat de frumusețea și limpezimea stilului lui Mendelssohn-Bartholdy, ceea ce transpare în gândirea și suavitatea muzicii acestui act final care, în ciuda deplinei unități a întregului, poate fi prezentată și de sine stătător, valoarea ei înălțându-se până la cea

Scanned with OKEN Scanner

a textului literar. Dar, așa cum s-a menționat în prezentarea biografică, Schumann părăsește Leipzigul în anul 1844 pentru a se stabili pentru un timp la Dresda, oraș în care trăia și compunea pe atunci Richard Wagner. Fără să fi fost un adept al principiilor acestui artist cu trei ani mai tânăr, Schumann cunoaște și nu se apără de influența stilului său dramatic, influență ce se va reflecta în muzica primelor două părți ale oratoriului. Se remarcă, astfel, o deosebire între muzica lor și cea a *Finalului*, sinteza între cele două trăsături stilistice realizând-o muzica uverturii (scrisă ulterior — în anul 1853) gândită conflictual, în formă de sonată *(re minor)* cu o *Coda* ce ilustrează concluzia religios-filozofică *(re major)* și pare a anunța înălțimea corală finală a textului[1].

Tema romantică a eliberării omului și a aspirației lui de a-și purta și de a-și putea împlini idealurile în altă lume — cea a dreptății — a captivat pe Schumann și i-a inspirat o realizare „sublimă și vulnerabilă", după cum afirmă unii comentatori[2] referindu-se la frumusețea muzicii, dar și la „excesele de lirism" din desfășurarea ei. În anul 1851, când Schumann a schițat proiectul unui nou oratoriu, inspirat de viața și acțiunile lui Luther (proiect pe care nu va mai avea forța de a-l realiza), el a formulat câteva criterii necesare unui asemenea demers creator. În primul rând este plasată necesitatea ca o lucrare vocal-simfonică menită să tălmăcească un anumit subiect (religios sau laic) trebuie să fie pe înțelesul tuturor, indiferent de clasa socială sau de nivelul de cultură pe care ascultătorul îl are. Dacă în *Pelerinajul trandafirului* sau în *Paradis și Peri* subiectele au calități de povestiri legendare, dacă acțiunile lui Luther erau mereu vii la toate nivelurile sociale din lumea germană, cugetarea faustiană transmisă de pana unui genial poet-filosof — cea a lui Goethe — era mai greu accesibilă tuturor. Așa se explică faptul că Schumann a cules din cele două vaste părți ale

---

1 Alles Vergengliche
ist nur ein Gleichnis;
das Unzulängliche
hier wird Ereignis,
das Umbeschreibliche
hier ist es getan;
das ewigweibliche
zieht uns hinan.

(Traducere liberă: tot ce se întâmplă / , nu este decât simbol; / ceea ce nu este terminat / aici își găsește realizarea, / indescriptibilul aici se împlinește; / dragostea (eternul feminin) ne înalță).

2 Remi Stricker, *Robert Schumann, la musique et la folie*, Ed. Gallimard, Paris, 1984.

Scanned with OKEN Scanner

capodoperei goethiene doar „scenele cheie" din rândul evenimentelor trăite de cel de al doilea Faust, cărora compozitorul le-a subliniat lirismul și dramatismul, totul în evident contrast cu partea finală, dominată de o luminozitate asemănătoare celei pe care Oedip-orb o cucerește în finalul mitului antic „un soare al geniului său", după cum o va elogia Paul Dukas în cronica din anul 1901, după premiera franceză a acestui monumental oratoriu „care poate fi considerat printre cele mai frumoase lucrări scrise de Schumann".

Anul 1853, în care compozitorul romantic elogiat de Paul Dukas a scris uvertura *Scenelor din Faust,* a încheiat nu numai creația sa vocal-simfonică, dar și întreg șirul de lucrări din drumul său creator, deoarece puținele pagini pe care el le va mai compune ulterior vor fi doar triste sclipiri ivite în anii săi de întunecime.

* .
* *

„Ce aș mai putea să vă povestesc despre tatăl vostru? se întreba descumpănită Clara Schumann în scrisoarea pe care a trimis-o copiilor ei imediat după înmormântarea ilustrului muzician." „Cum știa el să ocrotească pe tinerii artiști studioși și harnici? Cum nu a cunoscut vreodată gelozia sau invidia? Și cât ne-a iubit pe noi, adică pe voi și pe mine? Acesta era tatăl vostru pe care l-ați pierdut și după care poartă doliu întreaga Germanie..." Sunt cuvinte ce vor fi întărite de prețuirea pe care muzicienii lumii nu vor înceta să o poarte moștenirii lăsate de acest bard al epocii romantice, cuvinte la care se adaugă cu recunoștință și cuprinsul acestui studiu.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL II

FREDERIC CHOPIN
(1810 – 1849)

Biografia bardului național polonez (care a trăit între anii 1810–1849) se desfășoară pe întinderea a patru decenii, asemenea celor ce aparțin unor iluștri romantici ce au viețuit în prima jumătate a secolului al XIX-lea (ca Weber sau Schubert, ca Mendelssohn-Bartholdy sau Schumann, ca Bellini sau Donizetti), dar cu trăsături extrem de specifice.

Numele său trimite de la început biografii la o origine franceză, ceea ce nu s-a confirmat decât în anul 1949, când s-a descoperit o scrisoare pe care tatăl său, Nicolas Chopin, a trimis-o în anul 1790 părinților săi din Marainville (regiunea Lorenei). Din rândurile acestui document prețios (intrat în posesia Bibliotecii Naționale din Paris) se poate interpreta faptul că plecarea din patrie (în 1787) a tânărului Nicolas Chopin (de șaptesprezece ani) a fost decisă de starea de nesiguranță existentă în perioada ce a precedat Revoluția franceză. Au urmat cercetări în documentele de arhivă, care au condus la cunoașterea rădăcinilor pe care compozitorul polonez le avea pe pământul Franței, cercetări ce se opresc în adâncime la actul de căsătorie al unui străbunic).

Urmărind în continuare destinul lui Chopin-tatăl, acesta reflectă cu evidență însușrile unei educații alese, pe plan civic și intelectual. Luptător în insurecția declanșată de patriotul Kosciuszko (1793) și prestigios meditator de limba și literatura franceză, tânărul emigrant francez ajunge să fie angajat profesor al copiilor contelui Skarbek (1802), a cărui familie era stabilită la moșia de la Zelazowa-Wola, localitate din imediata apropiere a Varșoviei. Acolo va cunoaște și va fi atras de distincția și cultura uneia dintre doamnele de onoare ale contesei (Justina Krzyjanowska), care-i va deveni soție (1806) și-i va dărui patru copii. Cel de al doilea dintre aceștia, singurul băiat, viitorul compozitor, a venit pe lume în prima zi a primăverii (1 martie) din anul 1810, an în jurul căruia pare a fi gravitat nașterea unor

Scanned with OKEN Scanner

ilustri romantici, ca Mendelssohn-Bartholdy (1809), Schumann (1810), Liszt (1811), Verdi și Wagner (1813).

O dată cu nașterea micului Frederic, familia a trăit și evenimentul mutării ei definitive la Varșovia, unde Nicolas Chopin a fost numit profesor la liceul nou înființat în această metropolă a nordului european. Ceea ce a urmat pentru fiul său va fi reflectat în compozițiile lui afirmate timpuriu, o dată cu învățătura cântatului la pian (sub îndrumarea mamei și a surorii sale mai mari). Despre precocitatea sa, despre geniul său muzical s-au scris și au rămas numeroase mărturii. Printre acestea o *Poloneză* dedicată contesei Skarbek și editată în 1817 (când autorul ei avea doar șapte ani). Este vârsta la care începe lecțiile cu un renumit profesor ceh (Wojcech Zywny), care nu era pianist-concertist, dar care i-a deslușit din tainele „muzicii mari" prin intermediul creației lui Bach și mai ales prin cea a lui Mozart, de care contemporanii săi cehi (mannheimezi sau praghezi) erau entuziasmați. Și nu poate fi trecut cu vederea faptul că Chopin, pianistul și compozitorul care va revoluționa gândirea și scriitura pianistică, nu a avut la baza artei sale nici un îndrumător specializat. Asemenea lui Mozart, el a avut un uluitor har interpretativ și improvizatoric, har pe care nu l-a datorat profesorilor săi, ci fondului său interior uluitor de receptiv la miracolul existent în universul sunetelor. Presa locală constată și salută elogios de fiecare dată aparițiile copilului pianist în concerte publice, țarina și marele duce Constantin (reprezentant al țarului Rusiei la Varșovia) îl aplaudă și-l răsplătesc cu daruri, iar profesorul Zywny se retrage, conștient că nu mai are ce să-l învețe și totodată mândru de acest elev, care-i dedică la despărțire o *Poloneză în la major*. „Un adevărat geniu din punct de vedere muzical", scrie autorul unui articol publicat în „Revue Musicale" din luna ianuarie a anului 1818. „Este fiul lui Nicolas Chopin, profesor de franceză și de literatură la liceul din Varșovia. Nu numai că a executat la pian, cu dezinvoltură și un gust remarcabil, piese extrem de dificile, dar el a și compus mai multe dansuri și variațiuni care uluiesc pe cunoscători și pe critici... Dacă el ar fi fost născut în Germania sau în Franța, fără îndoială că ar fi devenit celebru în toată lumea. Fie ca acest articol să amintească cititorilor că și țara noastră poate să dăruiască lumii asemenea genii..."[1].

Între 1823–1826 va fi elev la liceu. Iată-l entuziast pentru literatură, formând împreună cu surorile sale o societate literară; iată-l atras de teatru și interpretând diferite roluri, creând „scene vivante" sau compunând scenete amuzante; iată-l lăsându-și urma talentului și în pictură, creionând caricaturi sau aspecte din natură. Nimic din activitatea artistică a acestei

1 Camille Bourniquel, *Chopin*, Ed. du Seuil (Solfèges), Paris, 1960, p. 32.

perioade nu anunța melancolia ce va colora numeroase pagini ale creației de mai târziu. Dar muzica? Din anul 1825 datează două concerte (pe care presa le declară a fi fost executate „de cel mai bun pianist al Varșoviei") și publicarea *Rondo*-ului *în do minor* care va figura ca op. 1 în viitoarea listă a creației sale. Începe să se simtă o specifică siguranță în folosirea unor mijloace de expresie de care Josef Elsner[1], noul său profesor de armonie și contrapunct, nu era străin. De fondul creației sale timpurii nu erau străine nici vacanțele petrecute de licean la Szafarnia, localitate pitorească în care locuia familia unuia dintre colegii săi (Dominic Dziewanowski) al cărui invitat era. După climatul rustic de la Zelazowa-Wola, zilele de vară trăite la Szafarnia i-au oferit un nou contact cu frumusețile naturii și mai ales cu muzica populară poloneză. Mai mult decât atât, acolo începe să mijească în sufletul adolescentului vibrația sentimentelor patriotice și umanitariste, trezite de lectura presei ce-l punea la curent cu moartea țarului la Taganrog, cu revolta decembriștilor, cu arestările și morțile unor luptători din Rusia sau Polonia.

După primirea diplomei de absolvire, copiii profesorului Chopin sunt trimiși la reîntremare într-o stațiune balneară din Silezia (Reinerz), vacanță ce înscrie un „intermezzo" între viața de licean și cea de student la Conservator („școala superioară de muzică", fondată și condusă de profesorul Elsner). Retras în atelierul său de lucru, amenajat cu grijă de părinți în apartamentul lor, tânărul muzician va face progrese an de an, așa cum vor atesta aprecierile oficiale ale muzicienilor-profesori, în frunte cu Elsner care-l declară în ultima sa calificare drept „geniu muzical". Este perioada în care survine și prima suferință ireversibilă, cea încercată la moartea celei mai mici dintre surori după care, menționează biografii, Justina Chopin, mama sa, va purta doliu până la sfârșitul vieții ei.

Lucrările acestei perioade a adolescenței creatoare sunt remarcabile, multe dintre ele apărând în lista de opusuri și înscriindu-se în repertoriul pianistic universal. Printre acestea: *Rondo à la mazur în fa major* (op. 5) și *Variațiunile pe o temă din Don Juan de Mozart – La ci darem la mano* (op. 2) – care vor declanșa celebrele cuvinte ale lui Robert Schumann: „Domnilor, scoteți-vă pălăria? Un geniu!" – sau prima sa sonată, *Sonata în do minor* (op. 4) dedicată profesorului Elsner.

---

1 Josef Ksavery Elsner (1769–1854), muzician polonez de mare prestigiu. Profesor la Conservatorul din Varșovia, dirijor al Teatrului (Operei) din capitala poloneză, compozitor (de opere, de muzică religioasă, simfonică, camerală) și muzicolog cu merite în domeniul cercetărilor asupra specificului muzical polonez.

Scanned with OKEN Scanner

În anul 1828 biografia lui Chopin înregistrează prima plecare în străinătate a compozitorului de optsprezece ani. Mai întâi la Berlin (unde însoțește la un congres pe profesorul Jarocki timp de trei săptămâni), apoi la Praga, orașe în care concertează cu impresionant succes. „L-am văzut pe Spontini, pe Zelter, pe Mendelssohn-Bartholdy – va scrie el părinților într-o scrisoare datată 20 septembrie 1828 – dar nu am vorbit cu nici unul dintre ei, pentru că nu am avut îndrăzneala să mă prezint lor." Este anul în care compune – printre altele – *Studiile nr. 1 și nr. 2* (op. 10), *Rondo-ul à la Krakowiak* (op. 14), *Poloneza nr. 2* (op. 71) sau *Rondo*-ul *în do major pentru două piane* (op. 73) cunoscut și editat postum.

În vara anului următor (1829) Chopin va vizita Viena, marea metropolă europeană în care amintirea lui Haydn, Mozart și Beethoven plutea mereu vie. Aplaudat în sala Teatrului Imperial unde concertează (la 11 și 18 august) și unde cunoaște pe vestitul Schuppanzig (dirijor al Operei), pe contele Gallenberg (soțul Giuliettei Guicciardi – marea dragoste și deziluzie a lui Beethoven), pe Czerny, pe contele Lichnowski (nume legat și acesta de biografia lui Beethoven), Chopin începe să aibă din ce în ce mai multă încredere în originalitatea artei sale, așa cum se manifestă în scrisorile trimise la Varșovia părinților și prietenilor săi. Dar din această corespondență (cu deosebire cea trimisă lui Titus Woyciechowski) se desprinde și sentimentul de dragoste pentru cântăreața Constance Gladkowska, o bună cântăreață de nouăsprezece ani, fostă elevă și ea a Conservatorului din Varșovia, cea care a inspirat tânărului compozitor nemuritoarele pagini cuprinse în cele două *Concerte pentru pian și orchestră* compuse de el (în *fa minor* în 1829; în *mi minor* – în 1830). Și dacă freamătul sufletesc și duioșia ce transpar din aceste destăinuiri muzicale vor fi mai târziu uitate, înregistrarea lor în gândirea prin sunete a acestui poet al pianului s-a dovedit nepieritoare. Romantica lor muzică a răsunat în cadrul ultimelor prezențe ale lui Chopin în viața de concert a Varșoviei, această capitală a unei țări mereu fărâmițată și supusă puterilor ce o învecinau. Ultima ei sfâșiere fusese de curând, la sfârșitul secolului al XVIII-lea (în 1795), când – împărțită între Prusia, Austria și Rusia țaristă – Polonia încetase să mai existe ca stat independent. Patriotismul și curajul luptătorilor polonezi vor inspira tulburătoare creații din literatura și arta ultimelor două secole – și Chopin va fi unul dintre cei mai reprezentativi barzi ai luptei naționale, dar în anul 1830 în care suflul revoluționar plutea pe întreg întinsul european, grija părinților pentru acest fiu ce purta geniu în realizările lui determină trimiterea sa în străinătate pentru perfecționarea studiilor. Fără să fi bănuit că nu va mai reveni niciodată în casa părintească și pe pământul patriei, Chopin părăsește Varșovia în diligență, la 2 noiembrie 1830. E așteptat la

Scanned with OKEN Scanner

porțile orașului de prieteni și colegi din Conservator, în glasul cărora răsună o cantată de despărțire compusă de profesorul Elsner, care-i însoțea. Cu această impresionantă manifestare de prețuire în suflet și cu Constance în gând, Chopin se oprește la Viena pentru o primă etapă a călătoriei. Dar vestea despre răscoala împotriva stăpânirii țariste dezlănțuită la Varșovia îi aduce descumpănire. La dorința sa de a se întoarce pentru a fi alături de luptători, Nicolas Chopin se opune, argumentându-i că „cea mai puternică armă prin care poate să-și ajute țara este acum arta sa". Starea de neliniște, reflectată în muzica *Scherzo*-ului *în si minor,* îl va reține timp de opt luni la Viena, perioadă în care răscoala poloneză a fost înăbușită. Vestea îl cutremură și-i schimbă modul de a gândi și a crea, ceea ce se oglindește uluitor în celebrul *Studiu în do minor* (op. 10, nr. 12). El părăsește Viena la 20 iulie 1831 cu un pașaport pentru Anglia („cu trecere prin Paris"). Diligența îl va purta la München (prin Linz, prin Salzburg) unde concertează și întărește marea sa reputație de virtuoz-pianist. La Stuttgart, unde i se transmite vestea capitulării Varșoviei (de la 18 septembrie 1831), sentimentul său de disperare este înregistrat în jurnalul său de călătorie, episod ce se va face în curând cunoscut sub titlul *Jurnalul de la Stuttgart.*

Urmează cea de a doua parte și ultima a biografiei lui Chopin — perioada pariziană (septembrie 1831 — octombrie 1849).

De faima acestui focar de cultură și de artă el nu era străin. Îi cunoștea strălucirea nu numai din voga lansată în rândurile protipendadei varșoviene de către Curtea marelui duce Constantin, fratele țarului Nicolae I, trimis la conducerea ținutului polonez cucerit, dar mai ales din lecturile sale și din contactul avut cu lumea muzicală prin sălile de concert sau de spectacole de operă din marile orașe în care nu de mult concertase (Berlin, Praga, Viena, Dresda, München). Când tânărul muzician — în vârstă de douăzeci și unu de ani — s-a oprit la Paris, proiectele sale nu aveau în vedere decât un timp limitat, conform posibilităților bănești. În fapt, însă, acesta va fi locul în care el va trăi până în ultima zi a vieții.

Ce a găsit călătorul polonez în această măreață capitală, la un an după răscoala ei din 1830 și doar la câteva luni după instaurarea monarhiei (din vara anului 1831)? Ce a determinat această schimbare de itinerariu, influențând prelungirea „popasului" proiectat și, în ultimă fază, fixarea sa definitivă pe pământul francez? În primul rând norocul de a fi întâlnit de la început emigranți polonezi care-i cunoșteau și prețuiau arta, ca genială. Printre aceștia și prințul Anton Radziwill, în al cărui castel din Varșovia fusese deseori invitat, cel ce îl va ocroti și-l va introduce în saloanele literare și muzicale pariziene. Pe această cale Chopin ajunge să fie admirat de Camille Pleyel, unul dintre animatorii vieții muzicale, în a cărui sală va

Scanned with OKEN Scanner

da un prim concert (la 26 februarie 1832, deci la cinci luni de la sosirea sa în Paris). Din rândurile publicului auditor făceau parte și câțiva muzicieni celebri, printre care Liszt, Berlioz, Mendelssohn-Bartholdy. „Ne amintim de prima sa apariție în saloanele Pleyel, va scrie Liszt ceva mai târziu, când aplauzele mereu repetate nu reușeau să exprime suficient încântarea pe care noi am trăit-o în fața acestui talent care anunța o nouă vibrație în exprimarea sentimentului poetic și numeroase inovații fericite în formele artei sale." Mai mult decât atât, François-Joseph Fétis, muzician de origine belgiană, profesor și dirijor la Conservatorul din Paris, unul dintre cei mai importanți critici și muzicologi ai epocii, prevede rolul pe care tânărul concertist polonez îl va avea în gândirea pianistică, în cronica sa din „Revista Muzicală" apărută la 3 martie 1832. „El dă dovadă, subliniază cronicarul, dacă nu de o formulă pianistică cu totul inedită, cel puțin de o nouă manieră de a se exprima prin instrumentul său, utilizând o bogăție de idei absolut originale, cărora nu trebuie să le căutăm modele în vreo altă manifestare... Există în inspirația domnului Chopin o înnoire a formei care e de natură să exercite, fără îndoială, o profundă influență asupra viitoarelor creații pentru pian". Din observațiile acestui cronicar clarvăzător nu lipsește, însă, o remarcă referitoare la maniera sa de a cânta, „plină de farmec și grație, recunoaște el, și totodată de strălucire, dar fără a izbuti să realizeze la pian decât un sunet foarte discret...". Aceeași impresie face pianistica lui Chopin și lui Kalkbrenner[1] (coleg de generație cu Fétis), cu mare vogă în pedagogia pianistică, care-i propune tânărului concertist polonez trei ani de lecții pentru a atinge o perfecționare absolută. Este adevărat că Chopin nu a avut niciodată un profesor de pian specializat, dar la fel de adevărat este faptul că puțini sunt pianiștii care au putut evolua până la asemenea performanțe fără a se fi putut sprijini pe experiența unui îndrumător.

Tentat de a rămâne trei ani în cel mai atrăgător dintre orașele prin care trecuse, el își consultă familia din depărtata Varșovie. Răspunsul vine prompt, dar negativ, influențat de revolta profesorului Elsner, cel care avusese harul să surprindă și să cultive ceea ce era original în creația și pianistica elevului său și care considera că trebuie vegheat în continuare ca această originalitate să nu fie alterată. Chopin le va asculta sfatul și va fi fericit că a scăpat de perspectiva unei cariere concertistice, cunoscută fiind hipersensibilitatea sa. „Tu nu ai putea crede – mărturisise el nu de mult într-o scrisoare adresată lui Titus Woyciechowski – ce martiriu trăiesc timp de trei zile înainte de un concert." Mărturie în acest sens va rămâne numărul

1 Friedrich Wilhelm Michale Kalkbrenner (1785–1849), virtuoz-pianist, profesor de pian la Paris, asociat al lui Pleyel, compozitor și autor al unei metode de pian.

Scanned with OKEN Scanner

restrâns de concerte (19) pe care el le va da la Paris în cei optsprezece ani pe care îi va mai trăi. Liberat de obligația de a-și câștiga existența pe această cale, el găsește sprijin și elevi prin intermediul contelui Radziwill și al baronului Rothschild, se mută într-o nouă locuință rafinat mobilată (rue de la Chaussée-d'Antin, nr. 5) și începe să trăiască un sentiment de siguranță care-l reconfortează. Compozițiile sale sunt din ce în ce mai mult propagate de admiratori, solicitările de a da lecții sunt din ce în ce mai mari, totul tinde către o independență materială care-i permite să ia hotărârea de a se stabili în această capitală cu porți atât de larg deschise. „Aici se poate respira", va scrie el acasă părinților și prietenilor. „Parisul este patria scriitorilor, a gânditorilor, a poeților... aici totul e spectacol... aici își găsește orice albină fagurele, orice suflet ceea ce îi este propriu".

Cu timpul – împărțit între lecții, studiul zilnic la pian și invitațiile din ce în ce mai dese și mai îmbietoare – Chopin ajunge la o celebritate rar atinsă de artiști la acea vârstă. Prezența sa în viața de concert – în colaborare cu alți artiști, cum se obișnuia pe atunci – devine un eveniment muzical aplaudat intens de public și unanim elogiat de presă. Sunt prilejuri de a-și prezenta din noile compoziții, printre care și muzica *Marii Poloneze în mi bemol major* care dezvăluie sentimentul suprem trăit de mulțimea de emigranți polonezi, refugiați la Paris. Aceștia au contribuit în mare măsură la climatul poetic-național atât de caracteristic creației sale, în dauna influenței pe care ar fi putut-o avea asupra sa muzica Occidentului – franceză, germană sau italiană – dominantă în somptuoasele săli de concerte și opere pariziene. Invitat să facă parte din rândul membrilor Societății literare poloneze din Paris, el răspunde cu entuziasm: „Onoarea de a figura printre compatrioții mei mă va stimula la noi lucrări și a răspunde, astfel, idealului Societății, pe care mă declar gata să o servesc cu toate puterile mele". Aceste „puteri" vor da la lumină șiruri de Studii și Preludii, de Mazurci și Poloneze, de Valsuri, Nocturne și Balade, miniaturi pentru pian ce cuprind un univers spiritual de neconfundat. În fiecare pagină va pluti nostalgia patriei, acel colorit poetic întretăiat cu răzvrătiri, într-un limbaj uluitor de proaspăt. El nu va ocoli nici un prilej de a-și ajuta compatrioții și în acest sens relevant este un articol scris imediat după un concert pe care l-a dat la Rouen, în anul 1835, în beneficiul unui profesor polonez refugiat în acea localitate: „Iată un eveniment care nu este lipsit de importanță în lumea muzicală, subliniază cronicarul, continuând apoi cu un șir de argumente: „Chopin care nu a mai fost auzit (în concerte publice, n.n.) de câțiva ani, Chopin care-și limitează fermecătorul său geniu la un grup de ascultători alcătuit de cinci-șase persoane, Chopin pe care-l poți asemui cu acele insule vrăjite unde nu pot ajunge decât câțiva călători și despre care se povestesc atâtea

Scanned with OKEN Scanner

minuni încât povestitorii pot fi bănuiți de fantezie, Chopin care o dată auzit nu poate fi uitat, Chopin a dat la Rouen un mare concert în fața a cinci sute de persoane, în beneficiul unui profesor polonez. N-a fost nevoie decât de un act de binefacere și de amintirea țării sale, pentru a-și fi putut învinge neplăcerea de a cânta în public... Succesul a fost imens! imens! imens! Toate acele melodii fermecătoare, acele inefabile gingășii de execuție, acele inspirații melancolice și pasionate, toată acea poezie a jocului și a compoziției care-i reflectă în același timp fantezia și sufletul, au răscolit și entuziasmat pe cei cinci sute de ascultători ca și pe cei opt sau zece aleși care au posibilitatea să-l asculte cu pietate ore de-a rândul. Se simțea în sală, în fiece clipă, o vibrație electrică, murmure de extaz și de mirare... Iar când se va pune întrebarea care este primul pianist al Europei, Liszt sau Thalberg, toată lumea va putea răspunde, asemenea celor ce l-au văzut și auzit: este Chopin!" Într-adevăr, un Chopin care emoționa prin poezia, melancolia și pasiunea cântului său, printr-o agogică de gândire și execuție străină generației de mari pianiști ce au urmat lui Kalkbrenner – ca Hiller, Thalberg, Liszt, sau mai tânăra Clara Wieck – formați în spiritul repertoriului clasic sau tentați uneori să răspundă prin marea lor siguranță tehnică și gustului pentru virtuozitate concertistică manifestat de marele public al vremii. Departe temperamental de această tendință și apărat de nevoia de a trebui să câștige pe această cale banii necesari pentru trai, Chopin va avea liniștea și răgazul de a compune cu voluptate lucrări miniaturale pentru pian. Cu excepția *Trio*-ului *în sol minor* (op. 8 pentru pian, vioară și violoncel) și a celor două *Concerte pentru pian și orchestră* (op. 11 și 21), nici una din formele mari (în afara sonatei) și nici una din vocile universului sonor (în afara pianului) nu au reușit să pătrundă în raza inspirației sale. Timp de șase ani (între 1835–1841) el se va consacra exclusiv creației, pianistul retrăgându-se în intimitatea orelor sale de studiu zilnic, sau de încântare a oaspeților invitați, ca și el, în saloanele pariziene literar-muzicale. Asemenea lui Schumann, colegul său de generație, care a dat măsura cea mai mare a contribuției sale la evoluția limbajului muzical prin intermediul genurilor miniaturale (pentru pian, pentru voce și pian), Chopin va fi un compozitor credincios prin excelență genului camera-miniatural, căruia îi va conferi o vibrantă împrospătare dar, spre deosebire de toți creatorii romantici, el va rămâne de-a lungul întregii vieți credincios doar pianului.

Cu experiența ultimilor ani de liniște, cu echilibrul sufletesc consolidat prin unanim elogioasa recunoaștere a artei sale, Chopin reintră în viața de concert pariziană la 26 aprilie 1841, în sala Pleyel, unde are prilejul să prezinte un șir de noi lucrări. „Există la Paris un artist cu un loc cu totul

Scanned with OKEN Scanner

special", apare subliniat în anunțul concertului. „Toți îl cunoaștem, toți îl admirăm, dar nimeni nu l-a auzit. El nu călătorește nici la Londra, nici la Petersburg, nici la Viena, cu toate că Rusia, Anglia și Germania îl așteaptă și vorbesc despre el. El nu dă niciodată concerte, iar reputația sa rămâne neschimbată, în pofida tăcerii cu care se înconjoară." Cronica pe care Liszt a făcut-o despre acest concert în „Gazeta muzicală" a rămas vestită, alăturându-se, ca celebritate, celor făcute de Schumann: „Luni, la ora opt seara, saloanele Pleyel erau luminate feeric. Numeroase echipaje se perindau, aducând doamne extrem de elegante, artiștii cei mai renumiți, financiarii cei mai bogați, nobilii cei mai iluștri, o întreagă aristocrație a obârșiei, a banului, a talentului și a frumuseții. Un pian mare cu coadă era deschis pe estradă. Toți ar fi dorit locurile cele mai bune, toți se pregăteau să asculte (...) pentru că cel pe care îl așteptam (...) nu era numai un virtuoz talentat, un pianist ce excela în arta de a produce sunete, un artist de mare renume, ci era toate acestea la un loc și încă mai mult, era Chopin! Venit acum zece ani în Franța, în noianul de pianiști care mișunau, Chopin nu a luptat pentru a fi primul sau al doilea dintre aceștia. A cântat foarte puțin. Natura prin excelență poetică a harului său nu îl îndemna la așa ceva (...) Muzica era limba sa, limba sfântă prin care exprima o gamă întreagă de sentimente... Ca și în cazul marelui poet Mickiewicz, compatriotul și prietenul său, muza patriei îi dicta cântecele, cărora plânsul Poloniei le imprima ceva dintr-o poezie misterioasă, greu de comparat cu ceva de către noi, cei care le-am ascultat-o... Chopin a apărut în public la intervale foarte mari, însă ceea ce ar fi constituit pentru oricare altul o cauză aproape sigură de uitare și obscuritate, a fost ceea ce i-a asigurat o reputație superioară capriciilor modei și ceea ce l-a pus la adăpost de rivalități, de gelozii și nedreptăți... celebritate neatinsă de atacuri. O liniște deplină a criticii o înconjoară, ca și când de față ar fi posteritatea. Și în acest minunat auditoriu îngrămădit în jurul poetului de prea mult timp tăcut, nu exista nici o rezervă..." Iar în ceea ce privește fondul compozițiilor prezentate, Liszt relevă farmecul lor: „Fără nici o căutare a originalității, el rămâne «el însuși» atât în stil cât și în concepție. La gânduri noi, el a știut să găsească o formă nouă. Acel element sălbatic și abrupt inspirat de patria sa și-a găsit exprimarea în îndrăzneala disonanțelor, în armoniile stranii, în timp ce gingășia și grația caracteristice persoanei sale apăreau în mii de aspecte, în mii de ornamente de o fantezie cu neputință a fi imitate. *Preludiile* lui Chopin sunt creații de o factură cu totul specială. Nu sunt, așa cum arată titlul, piese destinate a fi cântate ca introducere la alte piese, ele sunt preludii poetice. ...Au o factură liberă, nestânjenită, trăsătură care caracterizează operele de geniu. Ce să mai spunem despre *Mazurci,* aceste mici capodopere, așa de capricioase și totuși

atât de desăvârșite..." Și elogiile nu mai contenesc, impresiile muzicianului împletindu-se cu talentul literar, dezvăluind o erudiție ce cuprindea ambele domenii, fenomen caracteristic și cronicilor lui Schumann – pentru a da doar cel mai reprezentativ model dintre cele oferite de cronica ce aparține perioadei romantice.

În ceea ce privește starea sa sufletească, aceasta apare deosebit de marcată de reîntâlnirea cu părinții săi în vara anului 1835, în stațiunea Karlsbad, după cinci ani de despărțire. „Bucuria noastră este de nedescris... Sunt în culmea fericirii...", scria Chopin surorilor rămase în Polonia. O fericire care a durat doar trei săptămâni. Dar reîntoarcerea sa la Paris a însemnat o nouă scânteie de împrospătare a stării de mulțumire trăite, pentru că în popasul făcut la Dresda el a reîntâlnit familia Wodzinski – refugiată și stabilită între timp acolo – ceea ce a însemnat posibilitatea de a fi din nou alături de cei trei frați Wodzinski, prietenii săi din copilărie, și a surorii lor Maria, acum o tânără de nouăsprezece ani. Prezența ei va ocupa un loc important în gândurile compozitorului, așa cum atestă corespondența și paginile unora dintre lucrările create în acea epocă, toate reflectând cea de a doua mare dragoste a sa. Printre partiturile rămase după moartea compozitorului s-a găsit un vals – *Valsul în la bemol major* – pe a cărui primă pagină scria: „Pentru Maria, Dresda, septembrie 1835", lucrare pe care pianistul polonez Julian Fontana (născut și el în anul 1810) o va publica în 1865 sub titlul *Valsul despărțirii*.

Cea de a treia dragoste a lui Chopin va fi cea mai trainică și singura celebră. O celebritate datorită faimei pe care o avea în lumea literară pariziană scriitoarea George Sand, ultima dintre muze. A cunoscut-o în anul 1836, an în care Chopin încerca să uite înflăcărarea sa pentru Maria Wodzinski, hărăzită de a deveni contesă prin căsătoria ei cu fiul contelui Frederik Skarbek (pe a cărui moșie din Zelazowa-Wola compozitorul se născuse). Cu câțiva ani mai mare decât el, George Sand[1] era în apogeul celebrității sale în momentul în care Franz Liszt îl introduce în salonul ei literar de la Paris. Dacă Delacroix, ilustrul pictor al epocii, al cărui nume figurează frecvent în rândul celor ce participau la seratele ei literar-muzicale, a dat o expresivitate angelică portretului pe care l-a făcut scriitoarei, în timp ce chipului lui Chopin i-a dat expresia unei pregnante forțe lăuntrice, toți biografii celor doi mari artiști prezintă temperamentul lor în mod absolut contrar, în sensul unei delicatețe psihice și fizice caracteristică muzicianului, cu totul opusă echilibrului bărbătesc și puterii de acțiune specifice celebrei

1 George Sand (1803–1876) este pseudonimul celebrei scriitoare franceze, născută Aurore Dupin, nume ce a devenit Dudevant (prin căsătoria cu baronul Dudevant).

Scanned with OKEN Scanner

romanciere. Legătura lor, care va începe a fi publică din anul 1838, va fi învăluită de devotamentul cu care ea va ocroti sănătatea marelui bard polonez, din ce în ce mai amenințată de simptomele unei tuberculoze. Ei vor părăsi Parisul pentru a petrece iarna anului 1838-39 în climatul mediteranean al insulei Majorca, vor locui pe domeniul unei mânăstiri (La chartreuse de Valdemosa) de unde scriitoarea va trimite descrieri poetice prietenilor de la Paris. Cu nuanțe îngrijorătoare apar însă rândurile scrise de compozitor pianistului Julius Fontana: „Gândește-te la mine cam așa: între mare și munți, într-o mânăstire părăsită, într-o chilie cu ușile mai înalte decât porțile de la gangurile imobilelor pariziene, trăind neglijent, fără mănuși albe, palid ca de obicei. Chilia seamănă cu un coșciug, înaltă, cu plafonul prăfuit, cu ferestre mici... Patul e în fața ferestrelor, așezat sub un ornament maur filigranat... Deasupra, un candelabru masiv (care reprezintă un mare lux),... pe rafturi operele lui Bach..., manuscrise care nu sunt ale mele... Iată tot mobilierul". Cu mult mai încântat va apare în scrisorile pe care le va trimite din castelul de pe moșia scriitoarei de la Nohant, unde își va petrece vacanțele vară de vară, până în anul 1847 când legătura dintre cei doi artiști romantici va începe să se destrame. În această reședință de vară, unde puteau fi vizitați de prietenii lor din Paris (printre care Liszt și Pleyel, Balzac și Delacroix, Mickiewicz și Fontana, pentru a trece în revistă doar pe cei mai des prezenți dintre prieteni), Chopin a compus nenumărate creații pentru pian, capodopere ale literaturii romantice miniaturale. *Preludiile* (op. 28) (dedicate lui Camille Pleyel), *Nocturnele în sol major și în sol minor* (op. 37), *Balada în fa major* (op. 38 — dedicată lui Schumann), *Polonezele* (op. 40 — dedicate polonezului Fontana), *Mazurcile* (op. 41 — din rândul cărora doar cea în *do minor* fusese creată la Palma), toate rămânând rod al forței creatoare pe care compozitorul a cucerit-o în perioadele calde de vară trăite în însoritul Nohant.

Revenind la luna aprilie a anului 1841 când Chopin reintră în viața de concert pariziană ca pianist și autor al unor miniaturi de impresionantă valoare, nu pot fi trecute cu vederea cuvintele scrise de un cronicar rămas anonim în paginile revistei „France Muzicale" (din 2 mai 1841): „Chopin este un pianist al sentimentului prin excelență și nu este greșit să spui că este creatorul unei școli de pian, ca și creatorul unei școli de compoziție... El este un pianist care nu poate fi comparat cu nimeni". Doar două concerte ale acestui pianist, „care nu poate fi comparat cu nimeni" vor mai figura în viața muzicală a Parisului, concerte despărțite de trecerea a șase ani (primul având loc în anul 1842, al doilea — în 1848). Cu anul 1842 când îi apare editat un nou șir de lucrări (printre care *Tarantella* — op. 43, *Poloneza în fa diez minor* — op. 44, *Preludiul în do diez minor* — op. 45,

Allegro de concert – op. 46, *Balada a treia în la bemol major* – op. 47, *Nocturnele* – op. 48, *Fantezia* – op. 49) – începe perioada finală, din ce în ce mai grea, a vieții ilustrului artist. Începutul îl face vestea morții primului său profesor de pian (Adalbert Zywny), urmată îndeaproape de pierderea prietenului său din copilărie, Jas Matusynski – , refugiat și el la Paris. Nu va trece multă vreme și din îndepărtata Varșovie va primi și vestea încetării din viață a tatălui său (la 3 mai 1844). Cu moralul descumpănit și cu sănătatea din ce în ce mai șubredă, Chopin notează cu scepticism: „Am supraviețuit atâtor persoane mai puternice sau mai tinere decât mine, încât încep să mă cred nemuritor...".

Viața sa va continua să se împartă între Paris și Nohant, între compoziție și numeroșii săi elevi, printre care și Carol Miculi, muzicianul cernăuțean ce va deveni pianist-concertist și compozitor, culegător și autor al unei colecții de arii și dansuri naționale românești și cel care a alcătuit una din primele ediții ale operelor maestrului său.

În ceea ce privește creația, aceasta apare dominată de o melancolie greu înfrânată de unele momente ce tind către luminozitate, dar care se estompează treptat pentru a lăsa locul unei dispoziții îndreptată din ce în ce mai mult către sensuri generalizatoare, așa cum ilustrează partitura celebrei *Berceuse* (op. 57) sau cea a nu mai puțin celebrei *Barcarole* (op. 60). O trăire interioară intensă începe să determine dispariția oricărei urme a granitei dintre pianist și compozitor, eliberând desfășurarea gândurilor prin sunete a genialului artist.

În toamna anului 1846 Chopin părăsește ambianța inspiratoare de la Nohant, fără a-și fi putut închipui că o face pentru ultima oară. Vor surveni neînțelegeri între George Sand și copiii ei, vor interveni păreri opuse în ceea ce privește mariajul unuia dintre ei, conflicte ce vor contribui la despărțirea definitivă dintre cei doi artiști romantici în vara anului următor. Chopin va continua să dea la iveală splendide miniaturi pentru pian *(Mazurcile* op. 63, *Valsurile* op. 64) sau ultima dintre sonatele sale *(Sonata pentru pian și violoncel* – op. 65), dar multă vreme nu-și va mai putea regăsi liniștea creatoare. Camille Pleyel și alți prieteni devotați îl vor încuraja și stimula, reușind să aibă chiar performanța de a-l fi convins să pregătească un concert pentru admiratorii săi, eveniment ce a avut loc în sala Pleyel la 16 februarie 1848, marcând data ultimului concert dat de Chopin în capitala Franței. „Un concert dat de Ariel-ul pianiștilor e lucru prea rar ca să fie dat cu porțile deschise pentru oricine vrea să intre, așa cum se întâmplă la alte concerte" va relata un ziarist în cronica sa din „Gazeta muzicală" (20 februarie 1848). „Pentru acest concert s-a alcătuit o listă, fiecare și-a înscris numele, însă nimeni nu era sigur că va obține prețiosul bilet... Ce succes, ce

entuziasm! Este mai ușor de povestit primirea ce i-a fost făcută decât să poți descrie misterele unei interpretări care nu are seamăn pe pământ...".

A urmat clocotul revoluției de la 1848. „Ai noștri se adună la Poznan... însă Dumnezeu știe ce cale vor trebui să ia pentru a exista din nou o Polonie... Aceasta nu se va realiza fără evenimente îngrozitoare, dar până la urmă va exista o Polonie sfântă...", scria Chopin la 4 aprilie prietenului său Fontana.

Amenințătoare și la Paris, noua mișcare socială determină mulți artiști să se refugieze pe pământul britanic. Chopin va petrece timp de șapte luni în ambianța lui cețoasă, atât de neprielnică stării sănătății sale. Câteva concerte în fața aristocrației londoneze (printre care și unul în fața Reginei Victoria), câteva în marile orașe ale Scoției (Manchester, Glasgow, Edinburg) îi aduc o adevărată glorie de sală și presă. Foarte bolnav, epuizat, Chopin se ambiționează să-și dea contribuția la manifestările organizate în beneficiul emigranților polonezi din ziua de 16 noiembrie 1848, dată care înseamnă ultima apariție a marelui pianist pe podiumul unei săli de concert. Câteva zile mai târziu, la 23 noiembrie, el va părăsi ținutul britanic, pentru a reveni în țara sa adoptivă, unde va trăi ultimul an din scurta sa viață.

Doar două lucrări *(Mazurca în sol minor* — op. 67, nr. 2 și *Mazurca în fa minor* — op. 68, nr. 4) mai rămân mărturia declinului său fizic, stare care coincide și cu izbucnirea unei epidemii de holeră în capitala Franței. Instalat de prieteni devotați departe de pericol (Chaillot — Grande rue, 74), Chopin notează cu admirație: „E un timp superb! Stau în salon de unde admir de la cele cinci ferestre panorama întregului Paris: turnurile, Tuileries, Camera deputaților, Saint-German l'Auxerrois, Saint-Etienne-du-Mont, Notre-Dame, Panteonul, Saint-Sulpice, Val-de-Grâce, Palatul Invalizilor și — între aceste edificii și mine — nimic altceva decât grădini...".

Din jurnalul scris de Delacroix, cel mai important dintre documentele ce au informat biografii despre perioada finală a vieții lui Chopin, reiese că starea sănătății sale se agravase îngrijorător. Descriind una din vizitele pe care i le făcuse în luna aprilie a anului 1849, ilustrul pictor notează: „Către orele trei și jumătate am însoțit în trăsură pe Chopin în plimbarea sa. Deși eram obosit, am fost fericit să-i pot fi de folos... Mi-a vorbit despre muzică și faptul acesta l-a înviorat. L-am întrebat care sunt elementele logicii în muzică. M-a făcut să înțeleg ce reprezintă armonia și contrapunctul; ce reprezintă fuga din punct de vedere al logicii pure în muzică și că a fi savant în *fugă* înseamnă să cunoști elementul național și să știi să tragi de aci toate consecințele... Știința adevărată nu este ceea ce se înțelege în mod obișnuit prin acest cuvânt, adică un domeniu de cunoaștere deosebit de domeniul artei. Nu, știința astfel concepută, este arta însăși și invers, arta nu este ceea

Scanned with OKEN Scanner

ce se crede în mod obișnuit, adică un soi de inspirație care vine de nu știu unde și merge la întâmplare, fără a prezenta decât exteriorul pitoresc al lucrurilor. Ea este rațiunea însăși împodobită de geniu...".

Revenit în inima Parisului (Place Vendome, 12), Chopin nu va mai avea forța să reziste. Înconjurat de dragostea prietenilor săi devotați și de cea a surorii sale Luiza, venită de la Varșovia pentru a-l îngriji, el va părăsi această lume la 17 octombrie 1849. „Sufletul muzicii, va scrie Schumann, a trecut în zbor asupra pământului...". Înmormântat la cimitirul Père Lachaise din Paris, Chopin a murit ca „cetățean rus de naționalitate polonă", citat care pare a reda esența tragediei poporului său mereu supus. Potrivit ultimei sale dorințe, inima sa va fi transportată în Polonia și îngropată în biserica Sfintei Cruci din Varșovia (distrusă de hitleriști, apoi restaurată).

CREAȚIA

În prezentarea creației lui Chopin se impune de la bun început o constantă particularitate, cea de a fi fost închinată doar pianului. În foarte puținele exemple care se strecoară – alăturarea cuvântului (în lieduri) sau a unor instrumente *(Sonata pentru pian și violoncel, Trio*-ul, cele două *Concerte pentru pian și orchestră)* – nu intervine decât pentru a învălui gândirea compozitorului desprinsă dintr-un anumit climat emoțional (cel polonez), dintr-o anumită epocă cultural-artistică (cea romantică) și din universul sonor dezvăluit lui de mirajul unui singur instrument (pianul).

Spre deosebire de Schumann, colegul său de generație, dar evoluând în cu totul alte condiții biografice față de compozitorul german, Chopin va cultiva genurile miniaturale cu perseverență nedezmințită, împletind formele cu veche tradiție (preludiul, variațiunea, rondoul) cu cele ce-și începeau nemurirea (ca balada, valsul), și adăugând acestora altele noi (mazurka, poloneza), al căror colorit melodico-ritmic împrospăta ciudat factura unei compoziții.

Posibilitatea unei delimitări sau a unei gradații evolutive în prezentarea acestor grupuri de bijuterii miniaturale nu este ușor de făcut, fondul și stilul lor respirând o identitate emoțională unică și inconfundabilă de-a lungul întregului drum creator.

Scanned with OKEN Scanner

Voi începe cu *Studiile* compozitorului polonez, gen muzical tânăr[1], deosebit de caracteristic epocii romantismului muzical prin faptul că acesta reprezintă o reflectare a răspunsului pe care compozitorii acelor vremi l-au dat la marea vogă a strălucirii virtuozității instrumentale. Dar spre deosebire de evoluția altor creatori romantici, în ale căror realizări genul nu a apărut în manifestările lor timpurii, Chopin dă la iveală întregul șir al *Studiilor* sale în perioada începuturilor sale creatoare. Se pare că Paganini, prin cele câteva concerte date de el la Varșovia, a declanșat în fantezia tânărului pianist îndrăzneala de a-și fi încercat posibilitățile interpretative pe calea unor compoziții proprii, ceea ce a condus la realizarea primului grup de *12 Studii* (op. 10) – compuse între anii 1828-1833 –, urmat îndeaproape de cel de al doilea grup, ce va cuprinde de asemenea *12 Studii* (op. 25) și va fi terminat în anul 1837. În anii trăiți la Paris, Chopin va mai compune încă trei *Studii* (în *fa minor,* în *la bemol major* și în *re bemol major),* dar acestea – fiind destinate a fi o contribuție la o „Metodă a metodelor" întocmită de Moscheles și Fétis, nu vor mai apărea integrate în lista sa de opusuri.

Ce este caracteristic *Studiilor* lui Chopin? Ce trăsături le particularizează în afară de faptul că ele au fost create în prima perioadă de afirmare a geniului său? În primul rând – primatul suprem al cântului pianistic, depănat mereu curgător, și aceasta în pofida intenției pe care genul o presupune – cea de a oferi pianiștilor modalități de înfrângere a unor anumite dificultăți de tehnică instrumentală. Lupta pianiștilor pentru cucerirea acestora va sfârși de fiecare dată cu instalarea unei identificări firești a pianistului cu vibrația lirică sau dramatică a gândirii compozitorului polonez, pe cât de profundă, pe atât de proaspătă ca muzicalitate. Fără a fi urmărit să ofere „unelte" cu ajutorul cărora să se poată rezolva anumite probleme puse de propria sa scriitură (sau din diferite alte partituri), Chopin propune – prin concepția *Studiilor* sale – soluții de rezolvare a unor greutăți ivite în general în literatura pianistică. Game cromatice ascendente sau descendente, arpegii de decimă, sinuozități melodice, viteze cu caracter de perpetuum mobile, schimbări rapide de degete pe aceeași tastă, stimularea degetelor mai mici ca dimensiune sau mai slabe ca putere, solicitarea excesivă a mâinii stângi, menținerea constantă pe clapele

1 *Studiul* este o piesă instrumentală ce prezintă anumite dificultăți tehnice, creată în vederea învingerii lor și a perfecționării posibilităților de interpretare. Ca formă, *Studiul* este structurat fie pe scheme tradiționale simple (de lied, de variație pe o temă, de rondo) pe desfășurare liber-improvizatorică. Steilbelt, Cramer, Clementi, Czerny, Moscheles au contribuit la înfiripărea genului prin numeroase caiete de *Etude,* dar finalitatea lor era mai mult didactică.

Scanned with OKEN Scanner

negre ale pianului, precum și alte soluții ce urmăresc intenția de malea-bilitate a conformației ambelor mâini, sunt urmărite și oferite de compozitor în paginile acestor creații pe calea unei muzici încărcată de substanță. Cu totul remarcabil este faptul că în acest fond emoțional, cu sensuri extrem de variate, problematica dramatică se face deseori simțită, uneori cu o intensitate rar întâlnită în literatura pianistică miniaturală, așa cum aceasta culminează în celebrul *Studiu revoluționar* (op. 10, nr. 12). Influențată de suferința trăită de compozitor la vestea înăbușirii răscoalei poloneze împotriva stăpânirii țariste, tulburătoarea vehemență dramatică se sprijină pe solicitarea continuă a mâinii stângi (vârtejul succesiunilor de pasagii) care, departe de a mai avea rolul de acompaniament sau de a servi cu exclusivitate o finalitate tehnică, își manifestă o impresionantă funcție artistică. Dar dragostea de patrie apare evocată și în pagini cu colorit de „nocturnă", ca în *Studiul în mi major* (op. 10, nr. 3) în care celebra melodie *Intimité*, învăluită de o mare bogăție armonică, subordonează cu totul intenția didactică a genului. Intens popularizată postum, prin preluarea ei de către muzica de dans, muzica acestui studiu a fost cea pe care Chopin a cerut să o asculte puțin înainte de moarte, rostind, spun biografii, tristele cuvinte: „O, patria mea!"

Suflul liric, dominant în primul grup de Studii, prezintă o variată gamă de nuanțe și în șirul grupului următor, de la coloritul poetic *(Studiul în la bemol major* – op. 25, nr. 1 – considerat de Liszt a fi mai mult poezie decât „studiu") la o mare tristețe *(Studiul în do diez minor*, op. 25, nr. 7) sau la unele licăriri de umor *(Studiul în sol bemol major,* op. 25, nr. 9). Ultimele *Studii* readuc vibrația intens dramatică din substanța *Studiului în do minor (Studiul revoluționar* – ce încununase muzica ciclului op. 10), așa cum apare reflectat în *Studiul în si minor*, op. 25, nr. 10 și cum cucerește luminozitate vizionară eroică în *Studiile în la minor și do minor* cu care se termină ciclul op. 25.

Pe planul fondului emoțional, fiecare din aceste miniaturi pianistice compuse de Chopin prezintă concentrarea unor trăsături ce rămân deosebit de caracteristice pentru perioada romantismului muzical, în pofida faptului că fiecare dintre ele se axează pe o anumită problematică tehnică. „Când cea mai mare parte a muzicii sale pentru pian va dispare, așa cum dispare tot ce este înfăptuit de mâinile omului, aceste *Studii* vor rămâne și vor reprezenta secolul al XIX-lea...", aprecia la cumpăna dintre veacuri (în 1900) muzicologul american James Gibbons Hunecker în studiul său asupra lui Chopin. Într-adevăr, deși scrise timpuriu, în deceniul al patrulea al secolului trecut, aceste *Studii* par a se adresa viitorului. Pentru că fiecare din ele poate fi comparat cu imaginea unui urcuș anevoios pe creste de munți, act te-

Scanned with OKEN Scanner

merar în care strădania de a atinge piscul se transformă în voluptate. Departe de a se angaja doar în munca la care invită genul, fiecare pas al celui ce le studiază tinde spre eliberarea lui de un virtual obstacol tehnic aflat în scriitura pianistică. Astăzi, privind prin perspectiva oferită de trecerea timpului, se poate aprecia valoarea viziunii pe care Chopin a avut-o în realizarea acestui tânăr gen, având în vedere că atât contemporani iluștri (Liszt, Schumann) cât și urmași (Debussy, Skriabin – pentru a da doar câteva dintre exemple), i-au continuat concepția estetică. „Pentru a cânta cu sensibilitatea potrivită și într-o corectă execuție *Studiile* lui Chopin înseamnă a fi nici mai mult nici mai puțin decât un pianist desăvârșit și pe deasupra, pentru a le înțelege pe deplin, pentru a da viață și expresie infinitelor lor subtilități pline de elocvență, înseamnă a fi în același grad poet și pianist, gânditor și muzician", considera cu remarcabilă profunzime autorul unei broșuri publicată la Londra sub titlul *An Essay on the Works of Chopin*, în perioada concertelor pe care compozitorul polonez le-a susținut în capitala Angliei[1].

Dedicate lui Liszt (prima serie, op. 10) și contesei d'Agoult (cea de a doua – op. 25), *Studiile* lui Chopin își impun realizarea lor nu printr-o invitație la cucerirea virtuozității, ci prin modele de angajare în procesul de dezlegare a meandrelor existente în desfășurarea unui text muzical pe care interpretul își propune să-l dezvăluie prin demersul lui artistic.

Un alt gen la a cărui transformare geniul tânărului Chopin s-a manifestat a fost *Preludiul.*

Izvorât din necesitatea de a preceda interpretarea unei piese muzicale, fie pentru a fixa o intonație justă tonalității în care urma să fie cântată, fie pentru a pregăti desfășurarea unui ceremonial religios, preludiul a evoluat și s-a impus spectaculos ca prefațare a unei creații ample, purtătoare a centrului de greutate muzical, atingând apogeul în cele două cicluri ale *Clavecinului bine temperat* create de Johann Sebastian Bach în prima jumătate a secolului al XVIII-lea. Preludiul secolului al XIX-lea va câștiga din ce în ce mai multă autonomie și va ajunge să fie un gen de sine stătător, din vechea concepție improvizatorică anticipativă nemaipăstrând decât libertatea și dimensiunea restrânsă a formei.

Chopin este compozitorul cu merite inestimabile în emanciparea acestui gen, stabilindu-i și impunându-i identitatea în modele de perenă valoare, adresate cu exclusivitate pianului. El compune 24 de *Preludii* (op.

1 Franz Liszt, *Chopin,* Ed. Muzicală, București, 1958, p. 149–150.

Scanned with OKEN Scanner

28), fiecare ilustrând culoarea uneia din cele douăzeci și patru de tonalități majore și minore (urmărite în succesiunea lor științifică), așa cum făcuse cu un secol în urmă Johann Sebastian Bach. Dar spre deosebire de concepția compozitorului german, care menținuse caracterul introductiv tradițional al genului în demonstrația sa artistică, Chopin creează în fiecare piesă a ciclului o impresionantă mărturisire muzicală de sine stătătoare, dând contur propriu genului și fixând, astfel, deplina lui independență.

Înrudite cu cele două cicluri de *Studii* prin substanța lor poetic-confesivă de mare concentrație, *Preludiile* compozitorului polonez se deosebesc de acestea prin specificul lor tectonic, dominat de dezvoltările unui melodism figurativ ce se sprijină pe o idee muzicală unică precum și pe constanță ritmică.

Fără să fi fost adeptul titlurilor programatice și fără să fi lăsat urma unor precizări în ceea ce privește fondul lor emoțional, Chopin dă viață sonoră acestor douăzeci și patru de miniaturi pianistice cu o vădită necesitate de descătușare sufletească. Varietatea simțămintelor și a viziunilor sale este impresionantă. Domină starea de neliniște, care e anunțată de muzica primului preludiu *(Preludiul în do major)* și este reluată în muzica *Preludiilor nr. 4* și *nr. 5*. Gravă în *Preludiul în mi major* (nr. 9), învăluită de tristețe în muzica *Preludiilor în fa diez major* (nr. 13), și în *re bemol major* (nr. 15), dureros concentrată în recitativele dramatice din *Preludiul în fa minor* (nr. 18), neliniștea se transformă în resemnare apăsătoare în intonațiile de marș funebru ale *Preludiului în do minor* (nr. 20).

Viziunea misterului romantic străbate în numeroase pagini ale acestor creații, așa cum apare reflectat în *Preludiile în la minor* (nr. 2) și în *fa diez minor* (nr. 8), în iureșul de cavalcadă *(Preludiul în sol diez minor* — nr. 12) sau clocotitoarea muzică a *Preludiului în sol minor* (nr. 22). Fantasticul prinde colorit sumbru *(Preludiul în mi bemol minor* — nr. 14) sau halucinant *(Preludiul în si bemol minor* — nr. 16), ilustrând unul dintre cele mai captivante atribute ale fondului inspirator romantic.

Printre aceste pagini muzicale purtătoare de frământări interioare sau de viziuni stranii își face loc seninul idilic *(Preludiul în sol major* — nr. 3; în *la major* — nr. 7; în *la bemol major* — nr. 17; în *fa major* — nr. 23) a căror liniște visătoare pare a da răspuns tulburătoarelor neliniști romantice și a conduce gândirea compozitorului polonez la patosul eroic incandescent din muzica *Preludiului în re minor* (nr. 24), care încheie ciclul.

Un *Preludiu în la bemol major* compus în anul 1834 și altul *(Preludiul în do diez minor)* descoperit postum și investit cu numărul de op. 45, se adaugă la șirul de *Preludii* op. 28, prin care Chopin a dat o nouă identitate genului. Farmecul efemerului lor emoțional, fără precedent în evoluția

Scanned with OKEN Scanner

literaturii pianului, nu va fi străin, desigur, lui Debussy, care va compune și el 24 de *Preludii pentru pian*, integrându-se pe calea deschisă de Bach (în prima jumătate a secolului al XVIII-lea) și de Chopin (în prima jumătate a secolului al XIX-lea). Dar începuturile acestor miniaturi chopiniene, capodopere ale realizărilor pianistice romantice, sunt mai puțin cunoscute. Cert este că Pleyel a cunoscut valoarea primelor dintre cele create, el fiind cel ce i-a comandat desăvârșirea întregului ciclu cu puțin înainte de plecarea compozitorului în insulele Majorca. Ajuns acolo în luna noiembrie a anului 1838, Chopin le creează (pe un pian trimis din Paris tot de prietenul său Camille Pleyel) într-o perioadă de ploi, vânt și frig deprimant, le termină și le expediază la Paris la 12 ianuarie 1839. Comentatorii atribuie o strânsă legătură între tristețea zilelor ploioase trăite de compozitor în acest răstimp și muzica unora dintre preludiile sale (nr. 6, nr. 8), asemenea intenție programatică fiind confirmată și de însemnările pe care George Sand le-a făcut în legătură cu *Preludiul în re bemol major* (nr. 15) *„al picăturilor de ploaie"*, cum se va numi acest poem muzical compus de Chopin în timpul unei ploi torențiale.

Un alt gen cu rădăcini în specificul artei romantice, *Nocturna*, îl atrage atât pe tânărul Chopin, cât și pe cel ce va înainta în vârstă, fără a mai fi putut atinge, însă, vârsta de patruzeci de ani. Istoricul acestui gen își are începutul în primele decenii ale secolului al XIX-lea, datorându-se modelelor lăsate de un cunoscut compozitor și pianist irlandez, John Field (1782–1837), stabilit la Moscova din anul 1804. Prin creația sa, Field a răspuns în mare parte gustului aristocratic salonard al vremii (arii, piese de dans), dar și culturii sale muzicale (ca fost elev al lui Clementi), cum rămân mărturie *Concertele* și *Sonatele* sale pentru pian. În turneele pe care le-a făcut în Polonia, a cunoscut și admirat muzica acestei țări supusă Rusiei țariste (a compus și câteva *Poloneze)* – și a lăsat urme în amintirea adolescentului Chopin. Sub influența sa va scrie prima nocturnă *(Nocturna în mi minor* – op. 72), la șaptesprezece ani și, câțiva ani mai târziu, *Nocturna în do diez minor* (fără număr de opus).

Spre deosebire de *Studii* – gen în care a compus doar în anii afirmării talentului său – ca și de *Preludiile* compuse într-o scurtă etapă a vieții (1838–39), cele douăzeci de *Nocturne* ale compozitorului polonez apar mereu presărate în lista opusurilor sale: grupate câte trei – în op. 9 și în op. 15 (compuse până în anul 1835), apoi câte două – în op. 27, op. 32, op. 37 și op. 48 (între anii 1835–1842), pentru ca apoi să mai dea la iveală două cupluri de *Nocturne* (op. 55 – în 1844 și op. 62 – în 1846). Ilustrând, poate, cea mai caracteristică trăsătură a liricii romantice – nevoia de confesiune –

Scanned with OKEN Scanner

aceste poeme muzicale rămân oglinda unei sensibilități în care nostalgia învăluie permanent gândul creator. Meritul compozitorului este inestimabil și de această dată. El este cel ce dă valoare de perenitate tânărului gen, prin dimensiunile noi ce le conferă substanței inspiratoare, căreia îi opune idei de agitație contrastantă ce poartă ecouri ale trăirilor sale interioare. Asemenea tendințe de dramatizare a subiectului – caracteristice în general dezvăluirilor din miniaturile chopiniene – se manifestă și în creația de *Nocturne* (ca în *Nocturna în si major* sau în *Nocturna în fa diez minor).* Sentimentul naturii nu mai răspunde căutării de refugiu consolator, așa cum se conturează în realizările celor mai mulți dintre creatorii romantici – scriitori, poeți sau compozitori. Muzica *Nocturnelor* lui Chopin pare a fi cules din farmecul nopții doar nuanțele ce au avut corespondență cu stările sale sufletești.

Idilice sau fantastice, uneori cu urmă de program (cum transpare din prima nocturnă din op. 16, *Nocturna în fa major*, care a circulat sub denumirea de *Ciobanul și furtuna*), aceste creații miniaturale rămân deosebit de evocatoare pentru stilul pianistic cu joc de *rubato*, acel stil atât de caracteristic gândirii muzicale chopiniene.

Un alt gen cultivat de Chopin, poate cel mai reprezentativ pentru romantismul artei sale, este *balada.* Să ne amintim că în perioada medievală termenul desemna un cântec întovărășit de dans, ceea ce a și determinat denumirea *(balatta* în limba italiană însemnând „dans"). A urmat o evoluție de-a lungul căreia termenul a prins semnificații diferite, în funcție de epocă, de țară, ajungând într-un târziu să aibă accepțiunea de poezie epică. Marea varietate a subiectelor purtate de balade (eroice, fantastice, tragice) a atras interesul culegătorilor de poezie populară, ca și condeiul poeților vremii, printre care și pe cel al lui Goethe, Schiller sau Heine, pentru a nu cita decât cele mai ilustre dintre exemple. Din acest tezaur poetic începe să se inspire creația unor compozitori ce au trăit în prima jumătate a secolului al XIX-lea, așa cum a fost cea a germanului Carl Loewe (1796–1869) sau a colegului său de generație – vienezul Franz Schubert, cel care a deschis epoca de aur a liedului. Nu va trece multă vreme și noul gen va pătrunde și în creația de operă *(Balada Sentei* – în opera *Olandezul zburător* de Richard Wagner, *Balada regelui din Thule* în opera *Faust* de Charles Gounod), încrustații ce reflectă larga lui prezență în practica muzicală a vremii.

Chopin are meritul de a fi extins domeniul vocal specific genului, creând *balada instrumentală* și pregătind, astfel, apariția poemului simfonic. Dar spre deosebire de programatismul declarat ce va domina un timp simfonismul romantic și postromantic, viziunea lui Chopin rămâne

înrădăcinată în stările emoționale trăite de el la părăsirea patriei, orice influență a pretextelor literare inspiratoare sprijinindu-se pe amintirea acelor vibrații subiective. Și nu este lipsită de temei părerea comentatorilor creației compozitorului polonez, după care fondul ideatic al baladelor sale s-ar fi inspirat din epica poetului Adam Mickiewicz, compatriotul său, emigrant și el, a cărui tematică era desprinsă din tragismul trecutului istoric al patriei. Fără să aibă titluri care să anunțe un anumit program, muzica celor patru balade compuse de Chopin ilustrează cu sens generalizator legătura sa cu eroii patriei și tragica lor soartă, ipotezele programatice fiind tratate doar evocator și cu permanent sprijin pe o vibrație confesivă.

Privite în ansamblu, cele patru balade (în *sol minor, fa major, la bemol major* și *fa minor*) sunt povestiri dramatice ce concentrează toate nuanțele trăsăturilor pe care le-a avut gândirea compozitorului ca fond și specificitate stilistică. Un specific în care lirismul este întretăiat de violențe eroice și de nebulos epic în desfășurări monopartite ce nu țin seama de rigorile formelor intrate în tradiție (de lied, de rondo, de sonată, de variație pe o temă). Reluările tematice prind de fiecare dată învăluiri noi de expresivitate, urmărind derularea narației sau dezvăluind simțăminte trăite nu de mult de compozitor.

Prima baladă, *Balada în sol minor* – (op. 23), se crede că a fost compusă în jurul anului 1830 (de când datează unele schițe). Cert este, însă, că Chopin a cântat-o pentru prima oară într-un concert susținut la Leipzig în drumul său spre Paris și că a apărut publicată mai târziu în anul 1836. Pe o traiectorie ce pornește de la calmul narației epice (introducere – *Largo)* pentru a ajunge la dramatismul final evocator de acțiune *(Coda, Presto con fuoco),* muzica se deapănă pe o structură ce amintește procesul dezvoltator al formei de sonată, libertățile construcției fiind conduse de ceea ce este dictat de evoluția narației. Se pare că subiectul este de pus în legătură cu faptele unui erou lituanian intrat în legendă, pe care Mickiewicz (născut în Lituania) le-a evocat într-unul din poemele sale cuprinse în volumul de *Balade lituaniene.* Mirajul legendar, afirmat în muzica lui Chopin de la bun început în simplitatea temei la unison – cu sensul înduioșător de „a fost odată...", pregătește prezența unei teme întrebător-lirice (cu rol de temă principală în forma de sonată sau de refren în forma de rondo), din care își va trage seva derularea frenetică a povestirii muzicale. Din această înaintare către dramatismul final nu lipsesc întretăierile unor tăceri – ce preconizează trăsături stilistice viitoare și nici cutezătoare asperități armonice pentru a crea contraste de expresivitate. Schumann a declarat genială muzica acestei prime balade creată de Chopin, al cărei climat nostalgic, deosebit de

Scanned with OKEN Scanner

reprezentativ pentru „slavismul" compozitorului, se diferențiază de tot ce apăruse înnoitor în compoziția romantică.

Lui Schumann îi va dedica Chopin cea de a doua baladă a sa, *Balada în fa major* (op. 38) pe care a început să o compună în 1838 și a terminat-o în 1840. Din nou un poem instrumental inspirat din epica lui Mickiewicz, din nou o construcție ce îmbină elemente ale diferitelor forme (de data aceasta ale formei de sonată și ale formei de lied), din nou contrast expresiv între idei (ce poate fi urmărit pe schema A-B-A-B-Coda). Legenda spune că pescarii de pe malul lacului Willis ar fi întâlnit o femeie care le-ar fi povestit cum fecioarele unui oraș scufundat în apele lacului pentru a scăpa de amenințarea unor năvălitori au fost transformate în flori acvatice. Muzica primei secțiuni *(Andantino* — sugerând balansul undelor de pe întinsul apei) contrastează violent cu episodul *Presto con fuoco*, străbătut de viziuni fantastice. Opoziția dintre cele două stări emoționale este reluată, starea finală de agitație conducând la o concluzie din care nu lipsește nuanța de mister romantic. Arthur Rubinstein, marele pianist polonez, declara că muzica acestei balade îi sugerează „o floare de câmp îndoită de vânturi, ale căror rafale ajung să se transforme în mângâieri. Floarea rezistă, vântul se întețește și aduce furtună. Floarea se roagă, dar până la urmă este frântă". Se întâlnesc în acest citat elemente încântătoare ale fanteziei populare, ale poetului, muzicianului și interpretului.

Cea de a treia baladă, *Balada în la bemol major* (op. 47), poate cea mai cântată și cea mai cunoscută dintre toate, datează din anul 1842. Chopin se inspiră din nou din lumea apelor, cântând destinul unei ondine, fără a fi transmis sursa poetică. Comentatorii fac legătura și de data aceasta cu poemele lui Mickiewicz, deși ar putea fi făcută și cu cele ale lui Heine (autorul legendei *Lorelei).* Misterul, grația, puritatea plutesc peste cursul mai puțin dramatic al muzicii, într-o organizare din nou sintetizatoare (cu elemente ale formelor de sonată, de rondo sau ale variației pe o temă).

Balada în fa minor (op. 52), a patra și ultima, compusă în anul 1843, este deosebit de complexă atât prin natura subiectului (inspirat din nou dintr-o baladă lituaniană poetizată de Mickiewicz), cât și printr-o scriitură ce ilustrează o îndreptare către polifonie. Eroii povestirii muzicale sunt cei „Trei frați Boudrys", cum anunță titlul, trimiși de tatăl lor spre a căuta lucruri rare în lumea largă. Dispăruți multă vreme, crezuți morți, ei revin într-un târziu aducând cu ei câte o logodnică. „O genială improvizație stilizată" declară Alfred Cortot referitor la realizarea acestei muzici, în care mijesc „premise ale impresionismului". Într-adevăr, de la prima măsură *(Andante con moto),* la *Agitato final* (*Coda*), povestirea muzicală pare a fi fost atunci creată, așa cum va descrie și Gide impresia lăsată de Chopin

Scanned with OKEN Scanner

atunci când o cânta la pian. („Au piano il semblait toujours chercher, inventer, découvrir peu à peu sa pensé")[1]. Față de balada anterioară, în a cărei muzică dramatismul pare a fi fost ocolit, atenuarea contrastelor se impune mai evident, desfășurarea narației legendare tinzând să se depene ca într-o *Fantezie*, și aceasta în ciuda faptului că temele și dezvoltarea formei de sonată au contururi clare, că revenirile tematice (cu variat colorit expresiv) trimit gândul și la construcția variațională sau la cea de rondo. Ceea ce plutește de-a lungul muzicii, de la calmul inițial la furtunoasa *Coda*, este senzația de transparență, de imaterial, solicitând interpretării adâncirea înțelegerii variatelor sensuri expresive din densitatea țesăturii ei.

Creația lui Chopin cuprinde și alte miniaturi cu denumiri ce aparțin tradiției. *Rondo*-ul, de exemplu, formă tradițională a muzicii vocale și instrumentale (populară sau cultă) deschide lista opusurilor sale printr-un *Rondo în do minor* (op. 1), compus la cincisprezece ani. Urmează alte două asemenea creații — *Rondo în fa major* — op. 5 și *Rondo în do major* (pentru două piane — op. 73), compuse la optsprezece ani. Doi ani mai târziu, în 1830, Chopin va compune și *Rondo*-ul *à la Krakoviac, în fa major* (cu acompaniament de orchestră, dar fără număr de opus, pentru ca în perioada pariziană (în 1834) să dea la iveală și ultimul său *Rondo în mi bemol major* (op. 16).

Caracteristic pentru începuturile creatoare ale compozitorului polonez rămâne și *Variația pe o temă*, prima încercare în această formă tradițională datând din 1827 (Variații pe tema *La ci darem la mano* din opera *Don Giovanni* de Mozart (op. 2). De fapt, anul 1827 este cel în care Chopin a compus cu entuziasm în această tehnică componistică, fără a-și mai fi înscris aceste lucrări în lista de opusuri (*Variații pe tema unui cântec elvețian, în mi major, Variațiile pentru pian la patru mâini — în re major și fa major).* La această formă va mai reveni de două ori la Paris, compunând *Variațiile* pe tema *Je vends les Scapulaires* (op. 12) și *Variații pe o temă din Hexameron* — fără număr de opus.

În schimb *Impromptu*-ul — acea piesă instrumentală cu caracter improvizatoric promovată de Schubert în literatura pianului — cunoaște o tinerețe caracteristic romantică. Chopin dă la iveală trei asemenea miniaturi (op. 29, op. 36, op. 51), toate în tonalități majore *(la bemol, fa diez, sol bemol).* La acestea se mai poate adăuga și o *Fantezie-impromptu în do diez minor* (op. 66).

1 La pian, întotdeauna părea că el căuta, inventa, descoperea pas cu pas gândirea sa.

Scanned with OKEN Scanner

Fantezia care, așa cum arată denumirea, se desfășoară pe o construcție liberă, își are începuturile în secolul al XVI-lea, atinge apogeul în arta lui Buxtehude și Bach, se emancipează în creația lui Mozart *(Fanteziile pentru pian în do și re minor)* sau Beethoven *(Fantezia pentru pian, cor și orchestră, Sonatele quasi una fantasia)* și atrage prin concepția ei noncomformistă pe romantici, din rândul cărora se detașează, pe lângă Schumann, Liszt și Chopin. Prima sa lucrare în acest gen *Fantezia în la major* (op. 13), sprijinită pe teme populare poloneze și cu acompaniament orchestral a fost compusă în prima perioadă de creație (cea trăită în patrie). Cu mult mai reprezentativă pentru fondul și stilul său va fi *Fantezia în fa minor* (op. 49), creată și publicată la Paris în anul 1843. Este o lucrare mult cântată în sălile de concert, cu alternanțe expresive caracteristice atât formei, cât mai ales gândirii romantice.

Scherzo-ul este un alt titlu de miniatură ce apare în lista creației lui Chopin. Cu Haydn, cel care are meritul de a fi introdus termenul în muzica unora dintre cvartetele sale *(Cvartetele* – op. 33) cu intenția de a cere interpreților o alură mai antrenantă decât cea a menuetului (intrat în tradiția formei complexe a ciclului cvadripartit), și mai ales cu Beethoven care-i adaptează substanța la caracterul dramatic specific gândirii sale muzicale, *scherzo*-ul se emancipează și ajunge să cucerească identitate de sine stătătoare în istoria compoziției o dată cu realizările tânărului Chopin. Începând cu anul 1831, când compune primul *Scherzo pentru pian (în si minor* – op. 20), genul își impune trăsături de specifică complexitate prin felul în care compozitorul *transmite* impetuozitatea unor frământări trăite, în opoziție cu puritatea sentimentului cântat de muzica secțiunii centrale – un cântec de leagăn polonez, rămas încrustat în amintirea lui. Vor trece șapte ani până când Chopin va mai relua genul, compunând în anul 1838 *Scherzo în si bemol minor* (op. 31) și un an mai târziu, *Scherzo în do diez minor* (op. 39). Primul – în formă de sonată cu un *trio-intermezzo* în construcție – foarte iubit de pianiști, s-a făcut cunoscut în viața muzicală românească și în versiunea orchestrală datorită compozitorului și dirijorului Constantin Bobescu. Înrudirea care există între motivul de debut al acestei miniaturi pianistice și cel pe care îl va compune nu peste multă vreme Brahms *(Scherzo pentru pian* – op. 4) va da naștere unor interpretări ce atribuiau compozitorului german intenția unei lucrări omagiale. Realitatea este că tânărul Brahms (de optsprezece ani când a compus *Scherzo*-ul său) nu cunoștea nimic din creația compozitorului polonez. „Trăind cu totul izolat la Hamburg, semnala dirijorul și compozitorul Albrecht Dietrich (1829–1908) într-una din scrisorile adresate lui Ernst

Scanned with OKEN Scanner

Naumann, el (Brahms – n.n) s-a dezvoltat fără a fi cunoscut ceva din creația lui Schumann sau Chopin, ca și din a altor asemenea creatori"[1], înrudirea motivelor de debut ale celor două lucrări fiind întâmplătoare și confirmând o dată în plus existența unor corespondențe spirituale (cu implicații în exteriorizarea artistică) în unele dintre realizările ce aparțin acelorași epoci creatoare[2].

Revenind la următorul *scherzo* compus de Chopin – *Scherzo în do diez minor* – acesta a circulat multă vreme sub denumirea de *Cor al îngerilor* pentru puritatea și transparența sonorităților lui. Și de data aceasta intervin în stil trăsături înnoitoare, preconizând senzația de vag ce va fi specifică stilului impresionist. Ceea ce trebuie remarcat în plus atunci când este urmărită evoluția gândirii lui Chopin în creația de *scherzo*-uri este înrudirea ultimelor două creații, și aceasta nu numai prin coloritul tonalităților lor minore, dar mai ales prin trăsătura serafică a muzicii din secțiunile lor mediane, atât de opusă tensiunii expresive existentă în secțiunile extreme învecinate.

În anul 1843 Chopin creează cel de al patrulea *scherzo* al său – *Scherzo în mi major* (op. 54), detașat de cele anterioare nu numai prin tonalitatea lui majoră, dar mai ales prin coloritul muzicii ce cântă splendorile naturii și farmecul vieții, trăsătură ce amintește de romantismul evocator al capodoperei lui Mendelssohn-Bartholdy – *Visul unei nopți de vară.*

Din rândul acestei categorii de miniaturi pentru pian mai fac parte și alte câteva lucrări, unele mai puțin cunoscute, dar cu mare răsunet în trecut (cum a fost cea cu titlul programatic *Souvenir de Paganini*, datând din anul 1830), altele nemuritoare (create la Paris după anul 1840). Mai întâi un cântec de leagăn *(Berceuse* – op. 57), original prin constanța lui tonală *(re bemol major)* care surprinde, având în vedere marea varietate modulatorie a gândirii armonice chopiniene, dar justificată de adaptarea ei la sentimentul și acțiunea subiectului. Urmează o *Barcarolă* (op. 60), pe unduirea lirică a ritmului caracteristic cântecului purtat de glasul gondolierilor venețieni (6 / 8 sau 12 / 8) și un grup de *Feuilles d'album*, lucrări care rămân noi mărturii ale duioasei nostalgii trăite de compozitor în perioada pariziană.

Dacă sentimentul nostalgic apare dominant cu deosebire în ultimul deceniu al vieții, dansul, cu farmecul muzicii și al ambianței lui, rămâne un

1 Walter Niemann, *Brahms,* Deutsche Verlag-Anstalt, Stuttgart-Berlin, 1922, p. 40.
2 Ioana Ștefănescu, *Johannes Brahms*, Ed. Muzicală, București, 1983, p. 31–32.

Scanned with OKEN Scanner

izvor cu permanentă prezență în realizările compozitorului. Varietatea ritmurilor lui apare în muzica unor piese ce poartă titluri de dans, cum ar fi *Contradansurile în si bemol major și sol bemol major* compuse timpuriu (la șaptesprezece ani), sau *Ecosezele în re major, sol major* și *re bemol major*, create în anii imediat următori. Din anii trăiți la Paris se detașează *Bolero*-ul *în la minor* (op. 19 – 1834) și *Tarantella* — în *la bemol major* (fără număr de opus – 1841), lucrări ce solicită o mare virtuozitate.

Cât despre *Vals*, dansul care a dat farmec nou muzicii secolului al XIX-lea, cu răsunet ce continuă până în zilele noastre în saloanele nobililor ca și în grădinile de vară accesibile tuturor, acesta l-a entuziasmat în mod deosebit pe tânărul Chopin. Mărturie în acest sens rămâne șirul de valsuri compuse la nouăsprezece-douăzeci de ani, unele fără număr de opus (în *mi minor, mi major, mi bemol major, la bemol major)*, altele considerate demne de a-l fi reprezentat în lista de creație, cum au fost *Valsul în si minor* (op. 69, nr. 2), *Valsul în mi bemol major* (op. 18) și *Valsul în re bemol major* (op. 70, nr. 3), compuse între anii 1829–1830.

Cu o evoluție ce își are rădăcinile în dansul popular *(ländler)* și o răspândire pe cât de fulgerătoare pe atât de largă în ambianța de petrecere mondenă, valsul a cucerit o specifică idealizare în creația primilor romantici, ca Schubert, Valsuri, Weber *(Invitația la vals)*, Berlioz (partea a doua din *Simfonia fantastică)*, precum și în creația celor ce le-au urmat, ca Schumann *(Scene în ritm de vals)*, Liszt *(Mefisto-Vals)*. Chopin, compozitorul atât de receptiv la suferințele trecutului și prezentului istoric al țării sale și atât de răscolitor în muzica sa confesivă, nu va fi străin de bucuria de a trăi, de a iubi și de a fi iubit nici în perioada pariziană, perioadă în care a dăruit literaturii pentru pian un nou șir de valsuri (op. 34, nr. 1, 2 și 3); op. 42; op. 64, nr. 1, 2, 3; op. 69; op. 70, nr. 1 și 2 — cel de al treilea fiind compus înainte de a fi ajuns la Paris, așa cum s-a menționat anterior). Luminoase până la strălucire, unele din valsurile sale oglindesc licăriri ale detașării totale de ceea ce ar putea umbri dragostea de viață (așa-numitele *Valses brillantes)*. Dar paralel cu acestea, Chopin poetizează muzica noului gen în miniaturi ce oglindesc cu claritate și latura melancolică a trăirilor sale interioare. Sunt valsuri cu unduiri de regrete și nostalgie în muzica lor, o muzică ce nu mai amintește de menirea ei de a fi acompaniatoare a dansului sau de a mai sugera grandoarea ambianței de bal. Tendința de stilizare în realizarea acestor creații, ca și stilul ce nu mai are acuratețea clasică solicitată de rolul muzicii de dans, par a crea un liant între valsul romantic și cel postromantic (în sensul general pe care îl are noțiunea). Pentru susținerea acestui traseu evolutiv este de ajuns să arunci o punte între viziunea lui Weber sau Berlioz

Scanned with OKEN Scanner

și cea a lui Sibelius *(Vals trist)* sau Ravel *(Valsuri nobile și sentimentale* pentru pian, *La valse*, poem coregrafic pentru orchestră). Către tristețea copleșitoare din valsul compozitorului finlandez, sau către senzația de răceală cu care compozitorul francez și-a condus muzica spre explozia finală, din care nu lipsesc umbrele tragismului ce amenințau fericirea și însăși viața în primele decenii ale secolului XX – către asemenea trăsături ambigui pare a tinde și substanța muzicii din valsurile lui Chopin, într-o stilizare ce depășește genul dansant. Unele vor primi din partea publicului (sau a interpreților) titluri ce sugerează starea emoțională a muzicii, așa cum este *Valsul în la minor – Valsul regretului* (op. 34, nr. 2) sau *Valsul în la bemol major* (*Valsul de adio* – op. 69, nr. 1). Sub titlu evocator va circula și *Valsul în re bemol major (Valse-minute* – op. 64, nr. 1), dar de data aceasta denumirea lui este de pus în legătură cu tempo-ul *molto vivace* al muzicii. Briante, elegiace, meditative sau dramatice, valsurile lui Chopin se numără printre bijuteriile muzicale ale literaturii pentru pian ca adevărate piese de concert ce reflectă nu numai specificul gândirii unui compozitor, dar și pe cel al epocii, cu strălucirile și tristețile ei.

Din această categorie a dansurilor create de Chopin se detașează cu deosebită semnificație națională *Polonezele* și *Mazurcile.*

Poloneza – după cum arată și denumirea – este un dans vechi polonez, care a suferit numeroase transformări de-a lungul vremii, de la simplitatea de dans popular (în măsura 3 / 8) la caracterul solemn al dansului de la Curte. Este forma sub care s-a făcut cunoscut în Franța secolului al XVI-lea prin intermediul nobililor ce au făcut parte din suita lui Henric al III-lea din Casa de Valois, cel care, înainte de a fi fost rege al Franței, a fost ales rege al Poloniei. În acest ultim stadiu de manifestare, *Poloneza* pierde din caracterul ei dansant inițial, desfășurându-se cu un anumit ritual pe mai multe faze. Prima era cea în care (după ce se alcătuiau perechile de dansatori) gazda deschidea balul alături de o parteneră ce trebuia să fie doamna ce purta titlul nobiliar cel mai înalt. Cu pași solemni, el conducea alaiul prin diferitele încăperi ale palatului, iar, ca demonstrație a ospitalității sale, trebuia să cedeze locul altui invitat pentru a prelua partenera din perechea imediat următoare. Se crea, astfel, o mișcare în care cavalerii dansatori se deplasau pe rând, în timp ce doamnele își menținеau locul. Surpriza era mereu creată de cel ce prelua conducerea defilării, fantezia fiecăruia fiind liberă să conducă cortegiul dansatorilor cât mai ingenios. În cea de a doua fază a ritualului, alaiul se deplasa în curtea reședinței – unde avea loc un dans de virtuozitate – pentru ca în cea de a treia și ultima fază să revină

Scanned with OKEN Scanner

în castel și să reia defilarea dansantă (alternanță ce a trasat forma muzicală A-B-A a genului).

Mărturii de compoziții inspirate din vechiul dans polonez ne-au rămas în creația lui Haendel, în cea a lui Bach și a unuia dintre fiii săi (Wilhelm Friedemann), pe care nu se știe dacă Chopin le-a cunoscut sau nu. Comentatorii fac legătura dintre primele sale *Poloneze* și cele create de compozitori mai puțin celebri (Oginski, Kurpinski, Elsner), dar rezonanță mai mare pare a fi avut asupra sa o pagină creată de Mozart *(Polonеza-Rondo* din *Sonata în re major).* În ceea ce privește proaspăta creație a lui Weber – care include o *Mare poloneză în mi bemol major* (op. 21) și *Polacca brilliante în mi major* (op. 72) – aceasta a contribuit cu evidență la evoluția genului, ca tratare armonică, strălucire sonoră și stil pianistic. Fără a se ști dacă micul sau adolescentul Chopin a cunoscut *Polonezele* compozitorului german, el își deschide șirul creației sale printr-o *poloneză* pe care o dedică nașei sale, contesa Skarbek. Avea pe atunci doar șapte ani. Următoarele *Poloneze* (create în patrie) vor fi dedicate tot unor persoane dragi (profesorului Zwyny, bunului prieten Kolberg), în total un șir de nouă asemenea lucrări, din rândul cărora doar ultimele vor figura în lista de creație (op. 71, nr. 1, 2 și 3). Nu poate fi trecută cu vederea nici *Poloneza în do major* pentru pian și violoncel (op. 3) compusă la nouăsprezece ani, și nici încercarea de a fi creat (la douăzeci de ani) o *Poloneză* cu acompaniament de orchestră, înscrisă în lista de creații ca op. 22, sub titlul de *Grande polonaise brilliante* (precedată de un *Andante spinato).* Sunt compoziții ce rămân mărturii ale prezenței dansului polonez în prima perioadă de creație a compozitorului. Dar marea valoare a *Polonezelor* compuse de el începe în timpul refugiului său la Paris, când geniul său a imprimat muzicii o impresionantă forță expresivă. Departe de a mai evoca solemnitatea dansului de Curte, *Polonezele* lui Chopin devin poeme muzicale cu sensuri programatice izvorâte din „cel mai nobil dintre sentimente" (după cum aprecia Liszt), cel al dragostei de patrie. Coloritului nostalgic, infiltrat în muzica întregii sale creații, i se adaugă revolta și chemarea la rezistență împotriva asupririi istorice nedrepte, așa cum acestea izbucnesc în muzica *Polonezei în la major* (op. 40, nr. 1) sau în cea a *Polonezei în la bemol major* (op. 53), creații a căror substanță eroică și bravură concertantă vor ajunge să aibă pentru poporul polonez valoare de simbol al patriotismului. *Polonezei în la major* i-a alăturat Chopin *Poloneza în do minor* (op. 40, nr. 2), creând un puternic contrast expresiv între fondul lor de idei. Pornită pe o strălucitoare introducere *(Allegro con brio)* și desfășurată într-un suflu eroic impresionant, muzica *Polonezei în la major* pare a fi fost continuată de cea a *Polonezei în do minor*, evocatoare

Scanned with OKEN Scanner

a tragediei trăite de poporul polonez după plecarea compozitorului din patrie. Despre acest cuplu de poloneze, Alfred Cortot va spune că „sugerează succesiv măreția și doliul Poloniei".

La fel de specifice romantismului lui Chopin sunt și *Polonezele* ce-i cântă suferința exilului. Meditația sa asupra agresiunii dublează permanent lirismul unor creații *(Polonezele în do minor, în mi minor, în si minor)* sau tragismul altora, cum se impune în elanul expresiv din ce în ce mai puternic (cu culminație impresionantă în ultimele măsuri) din *Poloneza în fa diez minor* (op. 44). Eroic sau liric, impetuos sau povestitor, gândul compozitorului nu părăsește eposul național și nici mesajul stimulator în nici una dintre polonezele create în perioada pariziană, sentimentul patriotic cunoscând o manifestare apoteotică cu deosebire în celebra *Poloneză în la bemol major*, despre a cărei valoare muzicologul Hugo Leichtentritt scria: „Tot ce poate cuprinde o *Poloneză* — ca strălucire, înaripare, putere și voință în privința simțământului patriotic — este înălțat în această capodoperă la cel mai înalt grad de expresivitate"[1]. Într-adevăr, măreția și densitatea substanței ideatice a acestei creații au condus la denumirea ei de *Marea poloneză*, și aceasta având în vedere realizările din întreaga literatură pianistică. Deși face parte din categoria creațiilor miniaturale, impresia de monumentalitate pe care interpretarea ei o lasă auditorilor este copleșitoare. Singura lucrare pe care Chopin o va mai compune în acest gen va fi o *Poloneză-Fantezie* (op. 61), tot în *la bemol major*, dar tonul ei povestitor o va apropria mai mult de muzica baladelor.

Față de numărul restrâns al polonezelor (12 trecute în lista de opusuri), *mazurcile* (în număr de 58) au avut o permanentă prezență în evoluția compozitorului. Începând cu cele compuse în tinerețea trăită în patrie (op. 6, 7, 17, 24), și până la sfârșitul vieții, creația lor rămâne una dintre cele mai grăitoare mărturii despre legătura sa cu pământul patriei.

Mazurca se deosebește mult de *Poloneza*. În primul rând prin faptul că este un dans al tineretului, vioi și antrenant, pe care Chopin a avut prilejul să-l privească și să-l admire de copil. Câtă deosebire între solemnitatea cu care pășesc nobilii dansând *Poloneza* și năvalnica vioiciune a pașilor de *Mazurca*! Factura populară a acestui dans își are rădăcinile în câteva dintre cele mai vechi și reprezentative dansuri poloneze (mazur, oberek, kujawiak), cărora le era caracteristică, printre altele, și desfășurarea capricioasă a ritmului, datorată în mare parte variatei repartizări a accentelor în cadrul structurii metrice, specific pe care Chopin, copil sau adolescent

1 Leichtentritt Hugo, *Analyse von Chopins Klavierwerken*, vol. I, p. 107.

Scanned with OKEN Scanner

fiind, l-a admirat, l-a înregistrat și l-a aplicat în paginile primelor sale mazurci. Și nu numai trăsătura ritmică va fi cea care va particulariza stilul mazurcilor sale. Apar în limbajul lor melodic și unele inflexiuni modale ce dau colorit autentic muzicii, cum ar fi cele ale modului lidian în secțiunea centrală a *Mazurcii în fa major* (op. 68, nr. 3), sau mixolidian *(Mazurca în do diez minor* – op. 6, nr. 2) și chiar frigian *(Mazurca în do diez minor* – op. 41, nr. 1). Nu lipsesc nici prohibitele succesiuni de cvinte paralele *(Mazurca în do diez minor* – op. 30, nr. 4) și nici basul ostinat popular *(Mazurca în la minor* – op. 68, nr. 2) din tendințele compozitorului de a reda autenticitatea dansului și cântului sătesc.

În ceea ce privește tendința de poetizare a imaginilor lor rustice, aceasta se îmbină permanent cu specificul afectiv al compozitorului, trăsătură care face, alături de rafinamentul procesului stilizator, ca muzica să nu mai poată fi acompaniatoarea fidelă a dansului. În acest sens, Alfred Cortot notează în studiul său asupra mazurcilor o remarcă edificatoare în legătură cu specificul libertății creatoare chopiniene: „nesupusă decât fanteziei sale poetice pentru a da viață celor mai imprevizibile fluctuații de ritm și de expresie", iar Ignazy Paderewski alegea ca exemplu al gândirii poetice ce învăluia muzica lui Chopin *Mazurca în do major* (op. 56, nr. 2). Desigur că este greu de reliefat printr-un singur exemplu prezența unei trăsături ce rămâne definitorie prin realizările unui artist. Cert este că mazurca este genul prin care Chopin și-a declarat cel mai direct și printr-o impresionantă forță evocatoare legătura sa cu pământul natal. Fie că reflectă o irezistibilă bucurie de a trăi și de a dansa în frumusețea peisajului sătesc sau în strălucirea saloanelor de bal orășenești, fie că poartă intense vibrații ale nostalgiei după îndepărtata patrie, mazurcile lui Chopin, genul cel mai greu de interpretat dintre toate pe care le-a cultivat, ne deschid larg pătrunderea în sufletul său. „Tunuri ascunse printre flori" le-a denumit Schumann, sesizând puterea lor de simbol patriotic, în acei ani postrevoluționari de tragică asuprire străină a poporului polonez. Și nu este întâmplător faptul că ultima lucrare a acestui creator a fost o mazurcă, după cum informează editorii (Breitkoph & Härtel) în legătură cu tipărirea postumă a *Mazurcii în fa minor* (op. 68, nr. 4): „Această mazurcă, notează ei, este ultima operă a maestrului, scrisă puțin timp înainte de moarte, dar pe care el, mult prea slăbit, nu a mai avut puterea să o cânte la pian". Pornită șoptit *(sotto voce)* muzica acestei ultime creații chopiniene nu mai vorbește despre frumusețea patriei, despre natura și dansurile ei, ci poartă zâmbetul regretului la apropierea despărțirii de viață. Interpreții alătură uneori în recitaluri muzica frumoasei *Mazurci în si minor* (op. 33, nr. 4), cu cea a ultimei *Mazurci în fa minor*, trasând astfel un arc peste scurta viață a ilustrului creator polonez.

Scanned with OKEN Scanner

Identificarea mazurcii cu personalitatea compozitorului a apărut subliniată în titlul unei lucrări pentru pian compusă de Glinka la Varșovia în anul 1849, la puțină vreme după ce vestea morții lui pătrunsese în țară: *Amintire despre o mazurcă*.

Continuând să urmărim creațiile lui Chopin se impune a fi semnalată părerea după care acest ilustru compozitor nu ar fi putut stăpâni decât forme libere și de mici dimensiuni. Sonatele sale pentru pian vor contrazice această considerație și vor dovedi că preferința sa pentru miniatura pentru pian nu a fost determinată de neputința sa de a urma căile marilor clasici, ci de faptul că aceasta a fost forma care a răspuns cel mai mult sincerității sale creatoare. Iar în ceea ce privește valoarea *Concertelor sale pentru pian și orchestră*, mereu contestată, aceasta apare deseori scuzată în relatările unor comentatori de faptul că aceste lucrări aparțin perioadei de creație timpurie. Dar din aceeași primă perioadă face parte și șirul *Studiilor* sale, a căror originalitate și al căror rol în evoluția ulterioară a genului nu au fost niciodată contestate. Desigur că nu era ușor de compus o simfonie când „pașii lui Beethoven răsunau în urma ta" (mărturisirea o va face Brahms după ani de încercări de a compune și în genul în care excelase Beethoven). Dar nu trebuie uitat că Chopin nu a fost niciodată tentat să-și dezvăluie simțirea și harul pe urmele genialului simfonist. El a rămas credincios lui însuși (pianului și formei miniaturale) de-a lungul întregii vieți, exprimându-și gândul muzical doar pe căile corespunzătoare temperamentului său și prezentând, astfel, o identitate artistică de neconfundat. Să ne amintim din datele sale biografice cât de puțin a fost sedus de o carieră concertistică, de gloria cu care era răsplătit în sălile de concert, dovadă în acest sens rămân rarele sale apariții în public, un public surprins și înfiorat de coloritul stilului său componistic și pianistic, unic în acea vreme de competiție a virtuozității. Ceea ce rămâne o constantă în manifestările artei sale este, fără îndoială, legătura dintre compozitor și pianist. Și nu faptul că Chopin nu ar fi știut să conducă dramaturgia muzicală a unei creații de mari proporții (cunoaștere pe care a dovedit-o în sonatele sale pentru pian) sau că nu s-ar fi putut concentra mai mult asupra orchestrației și asupra coeziunii dintre solist și „tutti", colaborare pe care Beethoven o înălțase la un grad de simfonizare supremă în ultimele sale creații concertante. Încercarea tânărului compozitor polonez de a crea în acest gen onorat de preclasici și de clasici a fost cu totul trecătoare și este de pus în legătură cu dragostea sa pentru Constance Gladkonska, așa cum se poate desprinde din textul unei scrisori adresată prietenului său Titus Woyciechinski: „De nenumărate ori încredințez pianului meu ceea ce aș vrea să-ți mărturisesc doar ție...

Scanned with OKEN Scanner

Au trecut deja șase luni de când visez în fiecare noapte la ea și nu i-am adresat nici până acum cuvântul. Gândind la ea am compus *Adagio* din *Concertul meu*" – menționa Chopin, referindu-se la partea lentă *(Larghetto)* din *Concertul în fa minor*, primul compus în ceea ce privește ordinea cronologică. Și nu este exclus ca îndreptarea compozitorului către acest gen să fi fost determinată și de pregătirea primului său mare concert public susținut la Varșovia la 17 martie 1830, după cum nici următoarea creație, *Concertul în mi minor*, nu pare a fi fost străină de pregătirea pianistului pentru prezența sa în marea sală de concert varșoviană la 11 octombrie 1830, fără să fi putut bănui că este ultimul său concert din patrie.

Compuse în 1829–1830 și plasate la răscrucea de viață a compozitorului polonez, cele două concerte vor apare publicate mai târziu la Paris într-o succesiune ce contrazice ordinea creației lor: *Concertul în mi minor* – tipărit în 1833 – urmând să fie considerat ca „numărul 1", în timp ce *Concertul în fa minor* – tipărit în 1836 – ca „numărul 2" (ordine ce s-a respectat și în lista de creație, primul figurând la op. 11, al doilea la op. 21).

Privite așa cum au fost create, ca dintr-o singură respirație, muzica acestor două creații este înrudită prin construcția ei tradițional-tripartită și prin marea ei bogăție melodică, căreia i s-a reproșat deseori un oarecare exces de ornamentație și chiar o tendință de italienizare, ceea ce este destul de relativ, dacă se are în vedere cât de personal și de ușor identificabil rămâne stilul compozitorului, indiferent cărei perioade de manifestare aparține acesta. În ceea ce privește orchestrația acestor două creații, însuși compozitorul a fost nemulțumit, așa cum se poate interpreta din modificările făcute ulterior de el. De altfel, Chopin pare a fi prevăzut rezervele ce vor surveni în privința îndrăznelii sale de a compune într-un gen de amploare – ca dimensiuni și componență interpretativă – și mai ales în privința încărcăturii emoționale a muzicii, așa cum se desprinde din rândurile trimise din nou lui Titus Woyciechinski prin care îi mărturisea că „totul nu este altceva decât o visare în splendida vreme primăvăratecă dar, reliefa el, sub clar de lună...". Acest decor romantic este conturat cu deosebire în părțile mediane ale celor două concerte (ambele în mișcarea *Larghetto)*, intensul lirism al muzicii lente din *Concertul în mi minor* fiind semnalat și prin titlul de *Romanța* pe care îl poartă. În legătură cu această muzică, Chopin scria pianistului Kalkbrenner (căruia îi era dedicată lucrarea): „*Romanța* trebuie cântată în așa fel încât să lase impresia că privirea se odihnește pe o priveliște familiară și dragă ce trezește amintiri scumpe păstrate în suflet". Într-adevăr, este un cântec de dragoste, întretăiat de vibrații agitate, care se sting *(pianissimo)*. Șoptită este și muzica părții lente a *Concertului în fa minor* – o pagină impresionantă a lirismului

Scanned with OKEN Scanner

romantic – dar desfășurarea ei apare întreruptă de intervenția dramatică a unui recitativ ce se sprijină pe vibrația stranie ce se ivește în orchestră *(tremolo)*, amplificată de amenințarea unor intonații ritmice grave (*pizzicato* la contrabași). Pregătită de muzica primelor părți (ambele cu indicația *Majestoso*, pe o derulare ce îmbină accente energice cu farmec poetic în expunerea și dezbaterea ideilor lor) și încununată de expansivitatea cuceritoare a *Rondo*-urilor finale, părțile mediane ale concertelor lui Chopin transmit, asemenea unor nocturne, intensitatea simțămintelor trezite de prima sa iubire, cu farmecul și neliniștea ei, stare sufletească din care nu lipsește prezența sentimentului național, așa cum acesta transpare din coloritul descriptiv și din verva ritmică a dansurilor poloneze ce animă muzica *Finalului* din *Concertul în fa minor.*

Chopin a mai avut doar o dată intenția de a mai compune în acest gen, așa cum rămâne mărturie un *Allegro de concert* publicat la Paris în anul 1842. Alfred Cortot considera această creație ca fiind un rod al trecutului, un început de concert „făcut în focul primelor succese pianistice", rămas neterminat. În afară de această creație (op. 46), de *Fantezia pentru pian și orchestră* – op. 13, (cărora s-ar mai putea adăuga și *Krakowiak*-ul *cu orchestră* – op. 14) nu mai apare nici o altă urmă de tentație de a mai fi compus vreo compoziție în care pianului să i se alăture orchestra.

„Numai arta care are conștiința limitelor sale poate fi perfectă și nemuritoare", va scrie nu peste multă vreme André Gide, celebrul scriitor francez. Arta lui Chopin rămâne unul dintre cele mai bune exemple în acest sens, manifestările ei înscriindu-se cu fidelitate în domeniul miniaturii instrumentale. Există, de altfel, în manifestările componistice din întreaga perioadă romantică, o tendință de specializare, așa cum atestă creația lui Paganini sau Berlioz, Verdi sau Wagner. Chopin confirmă această specifică legătură cu un anumit domeniu, lăsând urma marelui său talent într-o vastă creație de miniaturi pentru pian, excepție făcând muzica *Concertelor sale pentru pian și orchestră* – prezente și mult îndrăgite în viața muzicală de pretutindeni – și a câtorva *lucrări camerale.* Printre acestea: cele *17 lieduri* (op. 74) și un *Trio în sol minor* pentru pian, vioară și violoncel (op. 8) – lucrare cu deosebite calități, toate ilustrând elanurile creatoare ale anilor 1829–31. Acestora se mai adaugă două compoziții pentru pian și violoncel, un *Duo concertant* (pe o temă din opera *Robert Diavolul)* și *Sonata în sol minor* (op. 65), ultima – un dar făcut violoncelistului Auguste Franchomme, unul dintre bunii săi prieteni din anii târzii – publicată în anul 1847.

Ultima lucrare amintită, *Sonata pentru pian și violoncel,* ne poartă în alt compartiment al creației lui Chopin – *creația de sonate.*

Scanned with OKEN Scanner

Din perioada timpurie, în care compozitorul polonez nu a ocolit formele de dimensiuni mari (de concert, de trio) datează și prima sa sonată – *Sonata în do minor pentru pian* – op. 4. Mai puțin cunoscută, dar promițătoare prin începutul ei (care pare a atesta admirația compozitorului tânăr, de optsprezece ani, pentru geniul lui Bach), prin căutările și soluțiile din domeniul armoniei, al ritmicii, al dezbaterilor dintre idei, muzica acestui rod al începuturilor creatoare se numără printre omagiile pe care discipolii obișnuiau să le facă maeștrilor lor veneraţi, în acest caz lucrarea fiind adresată și dedicată profesorului Elsner. Dar nici această primă sonată și nici ultima din cele patru pe care le-a compus nu se numără printre marile sale izbânzi. Fondul său sufletesc a fost mereu invadat de sentimentul nostalgiei – nostalgia după iubire, nostalgia după patrie – pentru a mai fi putut vibra și a mai fi putut crea cu aceeași intensitate emoțională în domeniul altor subiecte, oricât de nobile ar fi fost acestea.

Din clocotitorul izvor al dorului de patrie s-a înfiripat în anul 1839 muzica uneia dintre cele mai dramatice sonate ale literaturii pentru pian romantice – *Sonata în si bemol minor* (op. 35). Ideea sacrificiului pentru libertatea patriei fusese dezbătută de curând de Beethoven în forme și sonorități de o grandoare nemaiatinsă până la el (mai cunoscute din rândul acestor lucrări fiind uvertura *Egmont* și simfonia *Eroica)*. Chopin, poet și gânditor al pianului, și-a încredințat acestui „alter ego" suferința și prezența sa sufletească la marea tragedie a patriei printr-o lucrare construită pe temelia cvadripartită a tradiției, dar modelată pe datele programului romantic (al contrastului copleșitor dintre real și ideal, primele două părți; al imaginii cortegiului celor ce plâng pe cei căzuți în luptă (partea a treia) și al disperării nezăgăzuite în condițiile unei existențe nedrepte – partea finală). De fapt nu s-a găsit nici o urmă a vreunui program proiectat de compozitor pentru această impresionantă lucrare, dar dramaturgia ei muzicală prezintă cu o claritate de necontestat cursul ideii de suferință, de luptă, moarte și neant. Chopin adoptă structura celor patru acte ale ciclului de sonată dar, ca și Beethoven, nu-i poate fi întru totul credincios. El creează dramaturgiei muzicale o continuitate impresionant de convingătoare atât în desfășurarea fiecăruia dintre acte, cât și în cea a întregului. Principiul contrastului dintre cele două entități muzicale ale formei de sonată (prima parte) este ilustrat cu o forță ce a condus condeiul multor comentatori la comparația lui cu cel din *Appassionata* beethoveniană. Subiectul tragic va impune, însă, prezența acțiunii eroice (ilustrată de prima temă) de-a lungul întregii secțiuni dezvoltatoare, ceea ce va determina compozitorul să ocolească una din legile de bază ale construcției formei, cea de a eluda din secțiunea concluzivă (repriza) desfășurarea acestei prime

Scanned with OKEN Scanner

entități muzicale. El reexpune doar ideea aspirației către seninul vieții (tema a doua), iluminată de noul ei colorit tonal *(si bemol major)*, dar între această oază de limpezire și muzica părții următoare apar insinuate noi amenințări (frânturi din prima temă) cu insistență în ultimele măsuri și culminație în ultimele acorduri (*fortissimo*). Departe de a mai putea fi urmată linia formei tradiționale (cu o parte în mișcare lentă ce desparte frământările primei părți de dinamismul părții a treia), Chopin – asemenea lui Beethoven în câteva exemple ilustre (ultimul fiind cel din *Simfonia a IX-a*) – continuă dramatismul luptei într-un *Scherzo,* a cărui denumire (de „glumă") își pierduse de mult semnificația. Tema lui principală, pe o linie ascendentă într-o pulsație ritmică agresivă, dar care își revarsă cursul în intonații de dans popular polonez ce tind să sublinieze locul dramei, alternează cu melancolia muzicii din secțiunea mediană a formei tripartite. Din nou iubire și visare în legănare de vals lent, dar totul este din nou destrămat de agresivitatea muzicii din prima secțiune. Nimic nu mai poate fi salvat.

Urmează tragismul ultimelor două părți, amândouă în tonalitatea *si bemol* a începutului. Mișcarea lentă, caracteristică unui ciclu cvadripartit clasic, nu poate lipsi. Chopin o realizează în cea de a treia parte a întregului, dar unde este luminozitatea ei lirică și rolul pe care îl avea în desfășurarea vechiului gen? Cu câteva decenii în urmă părăsise și Beethoven – din nou Beethoven! – puritatea unor asemenea trăsături în dramaturgia *Sonatei pentru pian în la bemol major* pentru a introduce sonoritățile unui marș funebru, anunțate cu titlul: *Marcia funebre sulla morte d'un eroe.* Cu acest tablou programatic (la a cărui substanță va mai reveni în *Simfonia „Eroica")* Beethoven deschisese de fapt seria unor pagini funebre celebre din literatura muzicii romantice sau postromantice, așa cum acestea vor apare în creația lui Schubert sau Schumann, Brahms sau Wagner, Bruckner sau Mahler, în desfășurarea unor diferite genuri – de la lied la sonată, de la operă la simfonie. Printre aceștia și polonezul Chopin, cel mai chinuit dintre toți de gândul prăbușirii patriei sale, prin marea depărtare de pământul ei și de doliul ei național. Factura subiectivă a muzicii cucerește dimensiune generalizatoare în imaginea cortegiului funebru „ce nu deplânge moartea unui singur erou, notează Liszt, pentru că o dată cu acesta a căzut o generație întreagă". Exprimarea muzicală este simplă și gravă, într-un dinamism mereu reținut, înfiorat doar de lirismul muzicii din secțiunea mediană a formei, al cărui cânt trist nu pare a mai avea vibrație pământească. Totul vine de departe, ca o mângâiere în vis. De altfel, este ultimul suflu liric din evoluția dramaturgică a sonatei, care nu mai este îndreptată către viguroasa culminație clasică și nici spre plutirea în universul speranțelor romantice. Chopin își urmează doar gândul său și creează sonatei

Scanned with OKEN Scanner

sale cel mai laconic dintre toate finalurile cunoscute, imaginând un val sonor pustiitor (unison la ambele mâini) ce acoperă tot ce a fost până acum luptă sau suferință pământească. Nici o licărire melodică, nici o pregnanță ritmică sau urmă de învăluire armonică nu pot fi deslușite în acest flux unisonic. Totul gonește misterios (*sotto voce)* pentru a amuți în ultimele măsuri, asemenea unei spaime în fața nebulosului (acordul final în *fortissimo)*. „Este foșnetul vântului de peste mormintele celor căzuți pe câmpul de luptă", încerca Anton Rubinstein să sugereze semnificația acestei imagini finale care nu mai părea a evoca nimic din ceea ce se cunoaște a fi viață.

Privită în ansamblu, muzica *Sonatei în si bemol minor* părăsește traiectoria clasică a construcției dramaturgice din realizarea unui ciclu de sonată (cu idei ce creșteau din propria lor confruntare pentru a culmina apoteotic în mișcarea finală). Chopin își conduce gândul cu o sinceritate impresionantă pe o direcție descendentă, frământările existente în primele două părți stingându-se în tristețea copleșitoare a tabloului funebru (partea a treia), pentru a se cufunda în neantul din afara vieții (ultima parte).

Vor trece șase ani până când Chopin va mai compune o sonată pentru pian, *Sonata în si minor* (op. 58), care va reflecta stadiul de gândire al maturității sale creatoare. Din ceea ce a fost tumult tragic în trecut se desprinde acum doar ideea neîmplinirii, așa cum poate fi interpretată tratarea subiectului inițial (tema principală a primei părți — *Allegro maestoso)*, al cărui curs înaintează prin acumulări ce nu reușesc să se împlinească. Desigur că nu este vorba de ceva nou în istoria compoziției (Schubert dusese acest procedeu dramatic la un grad de copleșitoare expresivitate în muzica expozitivă a celebrei sale *Simfonii neterminate*, gândită și ea în tonalitatea *si minor)*, dar în noua viziune a lui Chopin prezența acestui mijloc de adâncire a tensiunii expresive este cel pe care se va sprijini procesul dramaturgic al primei părți, în ale cărui dezbateri contrastul dintre idei apare diminuat. Mai mult decât atât, la farmecul melodic, atât de răscolitor în stilul lui Chopin, se impune acum, în anii de pe urmă, și profunzimi în dezbateri polifonice, ceea ce dă o trăsătură de complexitate exprimării sale pianistice.

În ceea ce privește construcția formei, aceasta menține structura din *Sonata în si bemol minor (Allegro — Scherzo — Largo — Final)* dar de data aceasta viziunea procesului evolutiv se înscrie pe traiectoria clasică (a unei înaintări prin imagini în mișcări contrastante) pentru a atinge concluzia luminoasă finală. Față de sonata anterioară — pornită pe amenințarea din introducerea lentă pentru a ajunge la abisul misterios din final — *Sonata în si minor* are o muzică ce crește din varietatea unor imagini ale căror îndoieli nu înlătură nici poetul fermecat de natură, de misterele ei, și nici visătorul îndrăgostit. Pe împletirea dintre introspecție-narație-visare, ciclul sonatei

Scanned with OKEN Scanner

se va încheia în forma de rondo, mult iubită de clasici, în care tonul energic al primei ei secțiuni reamintește sensul activ al începutului, contribuind la consolidarea unității întregului.

Publicată și cunoscută postum, asemenea celor mai multe dintre lucrările ce figurează în lista de opusuri între *Tarantella* (op. 43) și cele *17 cântece poloneze* (op. 74), această creație se numără printre puținele care atestă măiestria cu care Chopin a compus lucrări de dimensiuni mari, construite în ciclu de mișcări.

Credincios formelor mici, cântător chinuit al dragostei și dorului de patrie, Chopin rămâne romanticul cel mai constant în substanța și exprimarea creației sale, tulburătoare și încântătoare. Nici una din multitudinea de orientări estetice ale Parisului, în care a viețuit întreaga a doua jumătate a vieții, nu i-a influențat gândirea și stilul, opera sa rămânând mărturia unor simțăminte subiective (suferința traiului departe de familie, de prima dragoste, a viețuirii sub amenințarea unei boli ce nu iartă), împletite cu cele ale „fiului cetății și patriei", mereu treze și arzătoare. Polonezele, mazurcile, baladele și atâtea alte pagini din cuprinsul creației sale îi cântă fericirea și nefericirea, dorul și mândria națională, conturând o identitate artistică de o permanentă actualitate. În această privință, a actualității creației lui Chopin, viața noastră de concert și pedagogia românească i-a fost o adevărată tribună. De la Carol Miculi — pianist descendent al unei familii moldovenești, elev și interpret al creației lui Chopin, inițiator al unei ediții de opere complete a maestrului său (17 volume) — și până la Dan Grigore, strălucitul pianist al zilelor noastre, contemporan al tragicei perioade comuniste prin care a trecut țara noastră până către sfârșitul secolului XX, muzica lui Chopin a avut barzi români iluștri. Printre aceștia se desprinde numele lui Dinu Lipatti. O tulburătoare asemănare există între destinul celor doi mari artiști despărțiți, ca vârstă, de un secol. Amândoi geniali pianiști, amândoi aparținând unor țări cu trecut și prezent istoric tragic, amândoi transfugi în țări europene care i-au adoptat și i-au prețuit, amândoi plecați din viață tineri, în plină glorie a artei lor.

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA a III-a

EFERVESCENȚĂ PROGRAMATICĂ

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL I

HECTOR BERLIOZ
(1803 – 1869)

Scanned with OKEN Scanner

„Momentul Berlioz", atât de interesant și de determinant în evoluția compoziției, rămâne singular în întreaga istorie a muzicii franceze. Pentru că nici unul dintre compozitorii ei, de la Machaut la Messiaen, nu a fost atât de contestat de colegi, de profesori sau de critica țării sale. Încurajările, succesele și chiar triumfurile cu care el a fost răsplătit nu au lipsit, dar acestea au aparținut mai mult străinătății, ceea ce nu înseamnă puțin dacă aflăm că printre admiratorii și sprijinitorii săi s-au numărat muzicieni ca Schumann, Liszt, Wagner, sau că Paganini i-a adus omagiul suprem de a fi îngenuncheat în fața sa.

Originalitate prezintă, de fapt, întreaga sa biografie. În primul rând pentru că nici una din preocupările ce i-au marcat copilăria sau adolescența nu au anunțat în vreun fel rolul pe care viitorul compozitor îl va avea în istoria muzicii. S-a născut la 11 decembrie 1803 în însoritul sud francez (în orășelul La Côte-Saint-André din Dauphiné) ca fiu al unui medic care, ca majoritatea intelectualilor vremii, nu era insensibil la ceea ce ofereau frumusețile diferitelor arte, cu deosebire ale celor mai accesibile (literatura, teatrul, opera). De la el a învățat să se distreze cântând la chitară sau flaut, pe el l-a ascultat fredonând frânturi de melodii, fără ca asemenea căi de relaxare ale tatălui să fi avut vreo intenție de inițiere. La aceste prime impresii muzicale se adaugă, desigur, și contactul pe care copilul Berlioz l-a avut cu melodiile ce se cântau pe străzile sau prin parcul orașului, și mai ales cel avut cu muzica serviciului religios, la care participa duminica alături de o mamă pioasă. Când a terminat liceul și și-a luat bacalaureatul, tânărul Berlioz a fost trimis la Paris pentru a studia medicina și a continua, astfel, cariera tatălui său. Nu împlinise încă nouăsprezece ani. Din bagajul lui sufletesc nu lipseau povestirile despre aventurile lui Eneas, despre sfârșitul tragic al regelui Lear, sau al nefericiților Romeo și Julietta, după cum nu

Scanned with OKEN Scanner

lipsea nici amintirea unor imagini fantastice din lumea basmelor cu spiriduși, zâne și vrăjitoare. Pentru studentul la Medicină care nu intrase încă în vreo sală de teatru, de concert sau de operă, primul contact cu mirajul scenic trăit la Paris a fost un adevărat șoc. Începe ruptura cu veleitatea de a deveni medic, începe chemarea artei și în acest sens operele lui Gluck au fost cele ce și-au spus cel mai intens cuvântul. Izbucnește, astfel, pasiunea sa pentru muzică și singura rațiune de a trăi a tânărului provincial nu va mai fi alta decât cea de a deveni compozitor. Nimic nu-i mai poate frâna pornirea și fără a fi știut să cânte la pian, fără a mai încerca să dobândească o inițiere prealabilă în ceea ce privește procesul componistic, iată-l înscris la Conservatorul din Paris în anul 1822 (la nouăsprezece ani). Lipsa pregătirii sale muzicale se înfruntă de la bun început cu înverșunarea pe care o va demonstra în munca de a pătrunde în tainele miraculoase ale creației. Doar doi dintre profesorii săi au avut harul să-i intuiască talentul și să înțeleagă graba ce se manifesta în eforturile sale neîntrerupte. Primul a fost François-Antoine Lesueur, unul dintre artiștii militanți din timpul Revoluției franceze, devenit o autoritate în pedagogia muzicală franceză[1], al doilea, Antonin Reicha[2], compozitor și teoretician francez de origine cehă, profesor la Conservatorul parizian din anul 1818. Lesueur a fost nu numai cel ce a transmis discipolului său dragostea pentru arta corală și măiestria scriiturii ei, trăsături ce se vor reflecta în stilul creațiilor lui vocal-simfonice, dar și cel care i-a fost sfetnic și sprijin în anii de luptă cu spiritul conservator al unor profesori sau critici muzicali, necruțători cu greșelile sau îndrăznelile ivite în compozițiile sale. Reicha, pe de altă parte, l-a îndrumat în arta polifoniei. Autor a două tratate de „haute composition musicale" și renumit teoretician cu meritul de a fi atras atenția asupra unor structuri modale, asupra existenței sfertului de ton sau a necesității de suprimare a barei de măsură, el a fost cel care a lansat și o viziune nouă în privința componenței și amploarea mare a unei formații orchestrale, ceea ce a influențat în mare măsură specificul instrumentației și orchestrației din evoluția creației lui Berlioz.

Ruptura cu studiile de medicină pentru a se înscrie la Conservator a însemnat și ruptura cu sprijinul material al familiei.

Berlioz va fi nevoit să se angajeze corist la Théâtre de Nouveautés pentru a-și putea termina studiile la Conservatorul parizian, timp în care a

1 Vezi volumul al II-lea, p. 254–255.

2 Antonin Reicha (1770–1836), coleg de generație cu Beethoven, de a cărui prietenie s-a bucurat din anul 1789, an în care s-au înscris amândoi la Universitatea din Bonn și au fost colegi în orchestra teatrului din același oraș (Beethoven ca violonist, Reicha ca flautist).

Scanned with OKEN Scanner

compus fără răgaz. Victorios în lupta independenței sale – independență față de profesorii ce-i temperau îndrăznelile și față de un tată ce-i refuza ajutorul material pentru a-și putea continua studiile muzicale Berlioz va duce o viață grea, cu lipsuri și decepții. O primă piedică a afirmării sale în timpul studenției s-a datorat prejudecăților lui Luigi Cherubini (directorul Conservatorului din Paris între anii 1822–1841), mereu în dezacord cu îndrăznelile ce mijeau în muzica primelor sale compoziții orchestrale (uvertura la proiectul operei *Les Francs-Juges* și uvertura la *Waverley*). Piedici au însemnat și deciziile luate de către juriul Conservatorului în ceea ce privește ierarhizarea valorii lucrărilor prezentate de candidații pentru cucerirea „Marelui premiu al Romei".

Ce era acest concurs și ce însemna cucerirea titlului lui suprem? În primul rând lansarea unui compozitor francez (sau naturalizat francez) talentat a cărui vârstă nu trebuia să depășească treizeci de ani. Celui ce reușea să obțină premiul întâi la această competiție inițiată de „Institutul Franței" din anul 1795 i se acorda timp de cinci ani o bursă însemnată (3000 de franci anual), cu obligația ca acesta să petreacă primii doi ani la Roma, în reședința Academiei franceze ce avea sediul în Villa Medicis. În cel de al treilea an trebuia să facă o călătorie de studii în Germania, pentru ca doar ultimii doi ani să-i poată trăi la Paris pentru a compune și aș confirma talentul.

Iată-l pe tânărul Berlioz încercându-și în patru rânduri șansa de a cuceri acest premiu de prestigiu. Respins la proba preliminară obligatorie din anul 1826, admis de a concura în 1827 (cu cantata *Orfeu sfâșiat de bacanate*), el va lua premiul al doilea în anul 1828 (cu scena lirică *Herminié*) – ceea ce nu însemna decât o medalie, o cunună și dreptul de a putea intra gratuit la spectacolele tuturor teatrelor muzicale franceze. Marele premiu îl ca cuceri în anul 1830 – cu cantata *Sardanapal*, personaj legendar[1] care a inspirat lui Byron drama cu același nume (1821), precum și lui Delacroix celebra sa pânză *Moartea lui Sardanapal* (1828). Dar până atunci Berlioz parcurge o etapă agitată, bogată în evenimente. În primul rând își spune cuvântul marea sa pasiune pentru Harriett Smithson (o actriță irlandeză venită la Paris în turneu cu o trupă londoneză) pe care o vede pentru prima oară în spectacolul din 11 septembrie a anului 1827. Orbit de apariția ei în rolul Ofeliei, Berlioz va deveni sclavul acestui vis de iubire, așa cum acesta se va oglindi – înfiripându-se și prăbușindu-se cu genială plasticitate – în *Simfonia fantastica* a anului 1830. Ceea ce nu poate fi trecut cu vederea atunci

1 Sardanapal este considerat în tradiția greacă drept ultimul descendent al lui Ninus (fondatorul Ninivei) și al soției sale Semiramisa.

Scanned with OKEN Scanner

când se urmărește stratificarea simfonismului lui Berlioz este faptul că între 1827 (când izbucnește pasiunea sa pentru Harriett Smithson) și 1830 (când cucerește „Marele premiu al Romei"), survin câteva scântei care vor contribui la împlinirea autenticității sale artistice. Așa au fost apariția prefației la drama *Cromwell* de Victor Hugo – adevărat manifest al romantismului din Franța – și contactul său cu legenda doctorului *Faust* (capodopera lui Goethe) din anul 1827; urmează muzica simfoniei *Eroica* de Beethoven, pe care o ascultă pentru prima dată în luna martie a anului 1828 cu o orchestră dirijată de Habeneck[1], cel care înființase „Societatea de concerte a orchestrei Conservatorului" și devenise primul ei dirijor, cu marele merit de a fi impus în viața muzicală franceză șirul simfoniilor lui Beethoven. Sunt emoții intelectual-artistice ce au înflăcărat trăsăturile romantice native ale acestui muzician „demi-autodidact", cum l-au prezentat numeroși comentatori francezi tocmai pentru a sublinia identitatea sa artistică nealterată de idealurile estetice ale trecutului. Roade ale acestei epoci de efervescență interioară vor fi cântecele din culegerea *Irlanda*[2] (reflectând dragostea sa pentru actrița irlandeză) și *Opt scene din Faust* ce vor sta la baza viitoarei legende dramatice *Damnațiunea lui Faust.*

Urmează anul 1830, care se impune ca an de răscruce în evoluția lui Berlioz. Este anul „bătăliei pentru Hernani" dintre adepții clasicismului și cei ai avântului eliberator romantic, este anul izbucnirii unui nou val revoluționar pe străzile Parisului, an în care tânărul muzician – până atunci luptător doar cu autoritatea familiei și cu principiile conservatoare ale profesorilor săi – își manifestă înflăcărarea alături de strigătul republican al mulțimii franceze care cere „jos Bourbonii"! Impulsuri revoluționare mai demonstrase tânărul muzician și cu ani în urmă, când compusese cantata *Revoluția greacă* pentru cor și orchestră mare (1824) și de curând, în preajma celor „trei zile glorioase" ale revoluției pariziene din 1830, când realizase un aranjament grandios *Marseillaisei* (pentru două coruri și orchestră mare) care a răsunat din mii de voci în seara de 9 iulie pe străzile metropolei franceze. Este seara în care Berlioz a schimbat indicația pusă inițial pe partitura acestei lucrări („pentru tenori și basi"), prin cuvintele: „pentru oricine are voce, inimă și sânge în vine".

Cu aceste date înscrise în fondul sufletesc, cu experiența a câtorva ani de învățătură și realizări muzicale, Berlioz cucerește în memorabilul an 1830 și „Marele premiu al Romei", ceea ce însemna nu numai o bursă care să-i poată asigura o liniște materială timp de cinci ani, dar mai ales un categoric

1 François-Antoine Habeneck (1781–1849), violonist, dirijor și compozitor francez.
2 Melodii lirice inspirate din poemele *Melodii irlandeze* ale lui Thomas Moore.

Scanned with OKEN Scanner

prestigiu pe plan european. Și nu este lipsit de interes faptul că începând cu anul 1795, când s-a înființat această supremă distincție decernată de Institutul Franței, și până în anul 1830 (când o cucerește Berlioz) nici unul dintre cei premiați nu au reușit să-și înscrie numele în istoria muzicii, doar Berlioz fiind cel ce deschide capitolul de aur al renumitului concurs francez.

Dar anul 1830 va marca istoria muzicii și pe un plan mai înalt. Este anul *Simfoniei fantastice*, lucrare ce ilustrează unul din cele mai categorice momente de transformare a substanței și a arhitecturii acestui complex gen orchestral.

Povestea acestei tulburătoare creații începe să fie pusă în partitură la începutul anului 1830, în perioada în care compozitorul obosise să mai creadă în realizarea visului său de iubire pentru Harriett Smithson (căreia nici nu-i fusese prezentat până la acea dată). Nici unul din eforturile sale de a o cuceri (prin scrisori, prin succesele avute cu lucrările pe care reușea să le programeze în concertele din sala Conservatorului) nu i-au putut aduce o rază de speranță, stare de descumpănire pe care el a încercat să o fixeze în muzica unei monumentale creații simfonice. *Fantastica* — intitulează el prima sa lucrare în genul simfoniei, pentru că programatismul ei nu se sprijinea pe datele unei iubiri trăite aievea. *Episod din viața unui artist* specifică el în subtitlul lucrării, pentru a anunța caracterul ei autobiografic. Și nu numai atât. Berlioz redactează și textul unui program „care trebuie să fie distribuit spectatorilor înainte de concert" pentru ca dramaturgia muzicală să poată fi ușor urmărită. „Un tânăr muzician cu o sensibilitate maladivă și o imaginație înflăcărată — specifică textul său — se otrăvește cu opium într-un acces de disperare provocat de o dragoste nefericită. Doza de narcotic, prea mică pentru a-i fi putut provoca moartea, îl cufundă într-o stare de somnolență, în care îl urmăresc viziuni stranii. Senzațiile, simțămintele și amintirile sale prind forma unor gânduri și a unor imagini muzicale, însăși femeia iubită devenind pentru el o idee fixă, idee pe care o aude și o regăsește pretutindeni". Generalizat sub această formă, subiectul va fi particularizat în concepția arhitecturală a simfoniei desfășurată pe cinci părți, fiecare act al întregului muzical având corespondent într-o concentrare literară. Pe acest traseu explicit programatic, muzica crește la început pe matca construită de gândirea clasică, apoi descătușată de ea (în ultimele două părți) accentuând cu impresionantă originalitate principiul unității ciclice.

Prima parte — purtând titlul *Reverii, pasiuni* — este deschisă de o introducere lentă (*Largo*), a cărei temă (*în do minor*) tinde să dezvăluie o stare sufletească incertă, plutind între neliniște și năzuință. Acestui început lent îi urmează mișcarea *Allegro agitato ed appassionato assai*, în care viorile

și flautul au rolul de a impune o temă cu arcuire amplă *(în do major).* Din elementele ei componente se va înfiripa nu numai vagul temei secundare a formei de sonată și întreaga dezbatere a stării de încordare declanșată de ea (secțiunea dezvoltatoare, pe dimensiuni mari), sau a limpezirii amăgitoare din finalul formei *(Repriza, Coda),* ci întreaga dramaturgie a muzicii gândită pe desfășurarea a cinci părți. Pentru că rolul acestei teme nu este altul decât cel de a simboliza prezența femeii iubite și din substanța pe care o poartă vor izvorî aspectele unor specifice ipostaze în următoarele acte ale întregului programatic.

După acest prim tablou psihologic care impune „ideea fixă" — cum o denumește însuși compozitorul — și problematica dezlănțuită de ea, amintirile îndrăgostitului ce revine la viață se vor împleti cu un lanț de viziuni stranii impunând o acțiune romantică de o rară autenticitate. O primă amintire răscolitoare apare întruchipată în muzica părții a doua, care — așa cum anunță titlul ei *(Un bal)* — ne poartă în mijlocul unei strălucitoare săli de dans. Totul pornește tainic, pe murmurul instrumentelor de coarde și al acordurilor de harpă ce cheamă și înlănțuie perechile de dansatori. Pentru a evoca ambianța feerică a balului, Berlioz creează o imagine muzicală de o plasticitate aproape vizuală, introducând pentru prima oară în istoria simfoniei valsul, fermecătorul dans pe atunci și încă multă vreme la modă *(Allegro ma non troppo).* Este decorul în care apare femeia iubită (citarea temei conducătoare din prima parte la flaut și oboi în unison). Oprit în loc pentru o clipă, dansul se va relua și va crește în intensitate pasională, dar reluarea temei ce marchează prezența femeii iubite (de data aceasta la clarinete) fiind trecătoare, iureșul orchestral final (*con fuoco*) încheie festiv muzica acestui tablou, fără model preexistent în literatura genului.

Următoarea amintire a femeii iubite se înfiripă într-o nouă scenă de gen, pe care compozitorul o intitulează *Scena câmpenească* și o realizează în mișcarea *Adagio.* Rădăcinile ei în *Pastorala* lui Beethoven — pe care compozitorul o ascultase de curând la Paris, în concertele date de orchestra Conservatorului dirijată de Habeneck — sunt evidente. Nou este însă suflul sensibilității romantice ilustrat genial prin cântul păstorilor însinguranți ce comunică din depărtare (dialogul corn englez – oboi). Însingurat este și călătorul, refugiat în mijlocul naturii pentru a-și uita nefericirea. Obsesia îl urmărește și în puritatea acestui cadru, imaginea iubitei apărând sub forma „ideii fixe" (intonată de flaut și oboi) și spulberând starea de liniște. Cu tunetele ce se aud din depărtare, anunțând furtuna (patru timpani acordați diferit), cu nostalgicul cânt al cornului englez ce rămâne de data aceasta fără răspuns, vraja minunatului tablou pastoral se risipește. Ecouri ale semnelor

Scanned with OKEN Scanner

de furtună se suprapun peste descumpănirea sufletească a celor însinguraţi, călătorul purtându-şi mai departe tristeţea, iar cântul de păstor aşteptând zadarnic ecoul chemării sale. Faţă de caracterul idilic sau descriptiv al scenelor pastorale existente în literatura muzicală până la „momentul Berlioz", realizarea acestui intermezzo câmpenesc îşi impune originalitatea atât prin relieful dat de compozitor elementului subiectiv (pe planul eroului care-şi trăieşte drama în contrast cu puritatea celor doi păstori ce par integraţi în însăşi viaţa naturii), cât şi pe plan stilistic. Şi dacă modelul beethovenian pare a fi frânat impulsurile unei fantezii excesiv-romantice, acestea se vor dezlănţui în următoarele două părţi ale lucrării, punând în acţiune un întreg arsenal de mijloace ale exprimării muzicale, pentru a transmite şirul imaginilor fantastice ce conduc la un nou tip de deznodământ în istoria simfoniei. Iată-l pe erou (îndrăgostitul care a recurs la tentativa de sinucidere şi în intoxicaţia sa cu opium suportă stări de chinuitor coşmar) condus la eşafod pentru că şi-a omorât iubita şi asistând la propria sa decapitare. Este actul al patrulea al dramei, intitulat *Marşul spre supliciu* ce anunţă deznodământul ei lugubru. Pe plan muzical, realizarea acestui tablou apare ca o categorică desprindere a compozitorului de tradiţia genului, căreia i se alăturase în bună parte în ceea ce priveşte echilibrul, articulaţia sau construcţia formei în primele trei mişcări. Imaginarea unui asemenea deznodământ ce părăseşte logica dialecticei clasice înseamnă alăturarea artistului la idealurile eliberării romantice şi — prin introducerea tragismului final — la strigătul de protest al glasurilor vremii. În mişcarea *Allegretto non troppo* şi cu sonorităţile unei orchestre mult amplificate (în a cărui componenţă intră patru corni, două cornete, două trombe, trei tromboane, două tube şi un bogat ansamblu de percuţie — cu patru timpani, talgere şi toba mare), muzica se va desfăşura într-o construcţie arhitecturală ce păstrează din tradiţia formei de sonată doar prezenţa obligatorie a două teme contrastante, una ilustrând prezenţa eroului condus la eşafod, cealaltă — trecerea cortegiului funebru către locul execuţiei. Pe alternanţa lor şi pe un *crescendo* impresionant se ajunge la capătul drumului, când culminaţia sonoră se opreşte făcând loc unui eveniment muzical cu efect programatic copleşitor, cel în care se înfiripă dureros pentru o clipă amintirea iubitei (în glasul singuratec al unui oboi), pentru ca un acord orchestral în *fortissimo* — sugerând momentul decapitării — să o spulbere. Richard Strauss va relua procedeul în cel mai celebru dintre poemele sale simfonice *(Till Eulenspiegel),* recunoscând geniul compozitorului francez care a reuşit să plasticizeze tragicul unei asemenea ultime trăiri.

Dar fantezia artistului romantic nu s-a oprit aici. Descătuşat de dragostea pentru Harriett Smithson după trecerea a trei ani de aşteptare şi

Scanned with OKEN Scanner

speranță, el imaginează simfoniei sale un tablou final grotesc, contrastant cu tristețea ce învăluise gândul său în ultimele măsuri ale părții anterioare. *Visul unei nopți de Sabbat* intitulează el cea de a cincea parte a simfoniei, anunțând imaginea fantastică a orgiei ce se dezlănțuie la miezul nopții al zilelor de Sabbat, când demonii și vrăjitoarele se întâlnesc și dănțuiesc, după cum era împământenit în fondul legendar popular, preluat și răspândit de-a lungul vremii prin creația unor poeți sau scriitori iluștri (de la Shakespeare la Goethe). Fondul ireal, evocat la început prin freamătul creat de partida violinelor divizate *(Larghetto)* se asprește prin intonațiile stranii ce se insinuează din depărtare *(lontano, pianissimo)* și se apropie, definind imaginea trivială a dănțuirii unor umbre de diavoli și vrăjitoare grotești, pe al cărei ritm macabru se profilează vechea temă a femeii iubite (clarinet acordat în *do*). Departe de lirismul ce a învăluit prezența ei din primele părți ale simfoniei, ea răsună parodiat *(Allegro)* prin intervenția unor mijloace ritmice și ornamentale care vor contribui la plasticizarea sensului programatic. Transfigurarea „ideii fixe" în chip grotesc va fi și mai agravată când compozitorul va încredința următoarea ei apariție timbrului strident emis de clarinetul acordat în *mi bemol*, evocând prezența femeii iubite în mijlocul iureșului de dans diabolic. Pe desfășurarea agresivă a acestui vârtej de dănțuire se vor strecura și transfigurări ale unor imagini muzicale culese din părțile anterioare (tema condamnatului din partea a patra, ecouri din substanța lirică cuprinsă în introducerea lentă a primei părți), la care se adaugă dangăte de clopote (efect programatic pentru prima oară întâlnit în istoria simfoniei) și citarea secvenței *Dies irae* din *Missa pro defunctis* a cultului catolic. Asemenea imagini muzicale creează un puternic contrast cu ambianța demoniacă de la miezul nopții. Antrenate la replică, umbrele se vor înlănțui într-o trivială dănțuire în cerc *(Ronde du Sabbat)*, peste al cărui iureș nu va întârzia să răsune la unison monotonia amenințătoarei secvențe *Dies irae.* Această dualitate ideatică va conduce la pagina finală a visului fantastic, într-o orchestrație de impresionantă strălucire ca ultim cuvânt al compozitorului pe care nu l-a părăsit credința în bine.

Privită în ansamblu și prin perspectiva oferită de trecerea timpului, *Fantastica* lui Berlioz se impune ca o creație de șoc în istoria simfoniei. Urmărită până la acest moment (1830), această istorie prezintă o spectaculoasă evoluție a îmbogățirii soluțiilor de redare a expresivității. Către sfârșitul secolului al XVIII-lea Mozart și Haydn înălțase genul pe o culme de pe care geniul lui Beethoven înaripase cu noi forțe, una după alta, simfoniile sale. S-ar mai putea adăuga — raportându-ne la creația lui Berlioz — și vibrația nouă din *Neterminata* lui Schubert (1822), dacă aceasta ar fi fost pe atunci cunoscută în Franța, sau romantismul ultimei *Simfonii în do*

Scanned with OKEN Scanner

major (1828) a aceluiași compozitor vienez, dacă aceasta ar fi fost între timp descoperită (știut fiind că manuscrisul ei a fost descoperit de Schumann în anul 1838). Berlioz nu părăsește legătura cu modelele trecutului apropiat în primele părți ale simfoniei, înlănțuite organic prin relieful programatic dat de el ideii conducătoare, ca simbol al prezenței femeii iubite. Coloritul muzical al balului, ca și cel al următorului tablou pastoral, nu-l dezleagă de gândirea clasică ce a cultivat eleganța menuetului și a cântat frumusețile naturii. Violența noului se impune în ultimele două părți ale lucrării, în care compozitorul se rupe de logica conducătoare în desfășurarea ciclului cvadripartit. Procesiunea funebră ce conduce la eșafod nu mai are nimic comun cu rolul pe care *menuetul* sau *scherzo*-ul l-au avut în tranziția către concluzia procesului creator. Plasticitatea muzicii creează de data aceasta coloritul unui tablou funebru al cărui conținut profund subiectiv nu poate fi despărțit de prezentul francez tragic, având în vedere că este vorba de epoca imediat următoare domniei ghilotinei sau gloriei napoleoniene ce fusese înălțată pe sacrificiul a miilor de vieți tinere. Ceea ce făcuse Beethoven în *Eroica* sa simboliza un viguros „memento" pentru contemporaneitate (ca și pentru viitor) și un impresionant apel la trezirea spirituală a omenirii. Berlioz deplasează măreția acestui centru de greutate în sfera specific romantică, alterată de sentimentul înfrângerii și al însingurării, creând tabloul unui deznodământ adaptat tragismului vremii. Un tragism în care simbolul dragostei (frântura temei conducătoare de la sfârșitul părții a patra) mai răzbate încă, amplificând dezacordul dintre real și ideal. Iată-ne în muzica actului final (partea a cincea) când romantismul compozitorului se detașează total de trecutul simfonic. Lumea lui sonoră nu amintește nici una din cele ilustrate de alți creatori de simfonii. Fantasticul și grotescul se împletesc într-o desfășurare ce trivializează și simbolul iubirii („ideea fixă"), instalând o caricaturală stare de groază în fața întunecimii morții, senzație de care nu pare a fi fost străin nici textul secvenței culese din slujba de înmormântare a cultului catolic (*Dies irae* nefiind altceva decât „ziua mâniei" în traducere din limba latină). Dar această viziune fantastică înfiripată în epica populară și preluată de scriitori de geniu (Shakespeare, Goethe), cu directă influență în creația compozitorilor romantici (de la Schubert la Mussorgski), prinde în muzica lui Berlioz încărcătura unor sensuri de mare originalitate creatoare. Plutind între vis și realitate în primele trei părți, prezentând apoi tragedia învinsului (în cea de a patra) și a celui condamnat la ispășire în infern – ca suprem stadiu de pedeapsă plăsmuit în fondul legendelor străvechi sau al religiei medievale (partea a cincea) –, măreția forței spirituale își impune realitatea în luminozitatea

Scanned with OKEN Scanner

concluziei orchestrale strălucitoare ce pare a da sensului subiectiv-programatic aureolă transcendentală.

Berlioz își afirmă numele, așadar, în Parisul dominat de marea vogă a „operei mari" printr-o simfonie ce șochează publicul meloman, cronicarii muzicali ai vremii, colegii, profesorii. Prima ei audiție, la 5 decembrie 1830, în sala de concerte a Conservatorului, a însemnat ivirea unei capodopere romantice, dar puțini au fost cei ce și-au putut da seama că asistă la un eveniment muzical de valoare istorică. Dintre aceștia se detașează un pianist tânăr (de nouăsprezece ani), Franz Liszt, care va deveni din acel moment un entuziast admirator și propagator al libertății din gândirea lui Berlioz. O libertate relativă, pentru că modelul oferit de compozitorul francez, deși depășește cadrul cvadripartit clasic (ceea ce făcuse și Beethoven cu două decenii înainte în simfonia *Pastorala*), menține treaz principiul unității, și aceasta nu numai prin prezența ideii fixe ce revine în fiecare dintre cele cinci acte ale dramaturgiei muzicale, dar și prin rădăcinile pe care muzica le are în substanța ideatică a introducerii lente care preludiază programatismul primei părți, sprijină adâncimile reflexive ivite în continuare și anunță tragismul „marșului spre eșafod" din partea a patra.

În ceea ce privește marea reușită a plasticității limbajului lui Berlioz, aceasta se datorează unei fantezii de rară bogăție în ceea ce privește paleta armonică modulatorie și cu deosebire stilul său orchestral. Fără să fi avut o îndelungă învățătură muzicală ca majoritatea marilor compozitori, el reușește în doi-trei ani să dea ideilor sale muzicale un colorit senzațional, culegând din ansamblul sonor orchestral acele voci (timbruri) sau combinații de voci ce le pot da reliefuri evocatoare surprinzătoare. Este impresionantă fantezia și știința cu care reușește să creeze efecte coloristice pe o largă gamă de nuanțe, de la sensibilitatea tainică (creată de unduirile harpei, de exemplu, în scena balului, sau de cornul englez și oboiul prim, în dialogul din „scena câmpenească") până la stridența caricaturizării muzicale din partea finală. Rafinamentul coloritului instrumental poate fi urmărit și în transfigurările imprimate ideii fixe, fie că este vorba de redarea ei prin intermediul aceluiași instrument (cum este clarinetul, dar acordat diferit – *în do, în la, în mi bemol*), fie că intervine timbrul altor instrumente. Ceea ce este urmărit în tratarea temei conducătoare este individualizarea ei în funcție de o anumită ambianță (scenă de bal, scenă câmpenească, scene de coșmar) și conturarea sentimentului pe care ea îl declanșează, de la suflul liric prezentat în primele patru părți ale simfoniei, până la ipostaza trivială din partea finală. Asemenea sens ce ajunge la negarea substanței ideatice inițiale nu mai fusese întâlnit în istoria simfoniei. Simbolul iubirii nu cunoscuse încă deformarea lui până la anihilare. Și nu

poate fi trecut cu vederea faptul că Berlioz crease această temă-simbol cu doi ani în urmă, în muzica introducerii lente a scenei lirice *Herminié*. Era compoziția pe care el o prezentase juriului pentru decernarea „Marelui premiu al Romei" în 1828, an în care fusese recompensat cu premiul al doilea și în care dragostea sa pentru artista irlandeză continua să-l chinuiască. Preluat din acea muzică, simbolul iubirii va reapare în *Simfonia fantastică* a anului 1830, dar suportând transfigurări ce conduc la opusul lui, reflectând astfel stadiul de descumpănire sufletească trăit de artist. Mai mult decât atât. Vechea idee muzicală – lansată în *Herminié* și preluată în simfonie – va continua să aibă sens autobiografic într-o a treia lucrare – intitulată *Lelio*. Programatismul noii creații, anunțat și prin subtitlul *Reîntoarcerea la viață*, urmărește eroul trezit din halucinațiile redate în ultimele părți ale *Fantasticei* (*Marșul spre supliciu*, *Visul unei nopți de Sabbat*). El ajunge să-și trăiască fericirea alături de femeia iubită, ilustrată prin aceeași veche „idee fixă", de data aceasta cu colorit luminos. Fără a mai avea valoarea mare a simfoniei, dar cu rolul de a-i fi rezolvat programul, muzica noii lucrări prezintă și ea originalitate, fiind concepută vocal-simfonic (pentru recitator, soliști, cor și orchestră), ansamblul coral și orchestral cântând după cortină și apărând doar în final. În afișele ce anunțau un concert alcătuit cu exclusivitate din creația lui Berlioz, compozitorul a prezentat cele două lucrări ale sale sub un titlu comun: *Symphonie fantastique et monodrame lyrique*, așa cum le-a și plasat în lista sa de lucrări sub același unic număr (op. 14). Dar realizarea vocal-simfonică a celei din urmă – cu monologuri și dialoguri vorbite intercalate în desfășurarea muzicii, pe un text literar adaptat de Musset după *Mărturisirile unui opionoman englez* (de Thomas de Quincey) – nu a avut sudură dramaturgică, succesul primei ei audiții datorându-se în mare parte subiectului de senzație din actualitatea pariziană. Și acesta cu atât mai mult cu cât artista care îi declanșase vâlvătaia era prezentă în sala de concert. Și dacă numele ei nu a avut rezistență în cariera teatrală, el va figura în viitor în rândul femeilor ce au inspirat opere de artă în creația literară sau muzicală franceză datorită confesiunilor făcute de compozitorul îndrăgostit pe atunci de ea. Monodrama lirică *Lelio* prin care el a dorit să facă un epilog la *Episodul din viața unui artist*, nu a lăsat decât o singură urmă în istoria muzicii, cea de a fi deschis calea unei continuități ciclice ce depășește granițele unei singure creații. Acest procedeu – al rememorării unor idei muzicale cu rol de simbol – va apare nu peste multă vreme și în realizările lui Wagner sau Bruckner, uitându-se poate că începuturile lui sunt de pus în legătură cu scânteietoarea fantezie a compozitorului francez.

Scanned with OKEN Scanner

Din același an 1830 datează și partitura uverturii *Furtuna* (după drama lui Shakespeare), gândită pentru un ansamblu sonor neobișnuit de mare, cuprinzând orchestră, cor, două piane la patru mâini și „harmonica" (instrument cu claviatură la care „ciocănelele lovesc pe o lamă de sticlă – după cum va preciza însuși compozitorul în tratatul său de instrumentație – creând sonorități de o delicatețe voluptuoasă incomparabilă..."). O „fantezie" din muzica acestei noi uverturi a fost integrată de Berlioz în desfășurarea amalgamatică a monodramei *Lelio*, dar nici sub forma acestei alăturări nu a avut atributele de a fi rezistat în repertoriul de concert și a se fi făcut cunoscută. Din concepția muzicii ei se pot desprinde, însă, neîntrerupte căutări în lumea efectelor sonore, cum este încercarea de a fi înlocuit harpa prin introducerea a două piane (fiecare cu o partitură gândită pentru patru mâini). De altfel se pare că fantezia orchestratorului mergea până la dorința de a putea crea pentru o orchestră în care să existe un mare număr de piane ceea ce, recunoștea el, era irealizabil, dat fiind spațiul restrâns al podiumului de concert.

Până la următoarea capodoperă, viața lui Berlioz se împarte între Paris și Roma – orașul unde avea obligația să locuiască și să creeze timp de doi ani după cucerirea primului „Mare premiu al Romei". Ca eveniment biografic, singurul care se detașează din acest răstimp este căsătoria sa (octombrie 1833) cu Harriett Smithson al cărei nume, fără urma vreunei rezonanțe din cariera ei artistică, se transformă în Harriett Berlioz. Începe o căsnicie mereu umbrită de lipsurile materiale ce vor surveni după expirarea bursei câștigată cu premiul din 1830 și de neînțelegerile din ce în ce mai des create de complexele survenite în comportamentul fostei artiste, de gelozia ei nedreaptă. Berlioz se va despărți de ea în anul 1842, dar va continua să o înțeleagă și să o ajute până în ultimul an al vieții ei (1854).

În ceea ce privește creația, aceasta va oglindi adâncimi sesizabile în gândirea compozitorului. Obsesia puternic-autobiografică începe să se atenueze, mulându-se mai mult pe impresiile culese din unele pagini ale lecturilor ce au dublat activitatea sa componistică în anii trăiți în Italia. Dintre acestea – poemul *Child Harold* de Lord Byron care-i inspiră cea de a doua simfonie cu program, lucrare ce înscrie, prin valoarea realizării ei, o nouă creație reprezentativă în istoria simfonismului romantic. Berlioz găsește evidente afinități între eroul poetului englez și simțămintele trăite de el în peregrinările de prin munții Abruzzi și împletește cele două fire (unul izvorât din fantezia lui Byron, celălalt din adâncul simțirii sale) într-o lucrare al cărei titlu *Harold în Italia* – pare a reflecta sublimarea lor în dramaturgia muzicii sale.

Scanned with OKEN Scanner

Ca arhitectură, Berlioz revine la cadrul cvadripartit al simfoniei clasice, dar mularea acestuia pe programul anunțat de fiecare dintre titlurile celor patru părți părăsește concepția generalizatoare din tradiția genului. Din acest punct de vedere nimic nou față de simfonia *Fantastica* a anului 1830. „Noul" care marchează realizarea acestei a doua simfonii, deosebind-o nu numai de trecut – un trecut în care Beethoven și Schubert lăsaseră puternica urmă a romantismului lor – dar și față de senzaționala sa primă simfonie, constă în acordarea rolului de a urmări prezența eroului (a frământărilor lui din desfășurarea programatismului muzical) unui anumit timbru instrumental – cel al violei. Cu mai mare importanță se impune însă în istoria contribuțiilor ce au determinat evoluția genului, felul în care compozitorul a tratat glasul acestui instrument față de masivitatea ambianței sonore. Meritul său este cel de a fi adăugat la tehnica contrastelor ce imprimă relief ideii urmărite în desfășurarea unei simfonii o stare permanentă de opoziție între melancolia gravă a violei solo și sonoritățile strălucitoare ale orchestrei[1], reflectând pe această cale trecerea eroului prin ambianța de care fuge (societatea ce-l dezamăgește – în introducerea „Adagio" a primei părți), pe care o caută (puritatea naturii, a credinței sau iubirii – în primele trei părți) și în care moare (partea finală). Desigur că felul în care compozitorul tratează acest tip de contrast în ansamblul dramaturgiei muzicale a condus la o diluare a ceea ce era caracteristic și genului și formei (de simfonie sau de concert), tendință ce nu se bănuiește din specificarea făcută în subtitlul lucrării *(Simfonie cu viola sola)*.

În ceea ce privește programatismul anunțat prin titlurile date actelor simfonice, acesta conduce ideea inspirată din poemul lui Byron prin forme pur muzicale (de coral, serenadă, dans) ce nu contrazic, ci aduc soluții noi la afirmarea principiului unității clasice. Astfel, romantismul povestirii muzicale începe descriptiv, în muzica unei introduceri lente al cărui stil *fugat* pare a evoca nemărginirea misterioasă ce plutește peste măreția munților. *Harold în munți* este titlul primei părți, cu adaosul: *scene de melancolie, de fericire și de încântare.* Orchestra, apoi viola (peste arpegii de harpă) cântă trecerea eroului romantic. Dar melancoliei introductive *(Adagio)* îi urmează starea de fericire trăită de călătorul ce-și caută liniștea în mijlocul naturii (prima parte – *Allegro*). În pribegia lui, va întâlni trecerea unui cortegiu de pelerini (partea a doua – cu titlul *Marșul pelerinilor cântând*

1 Orchestra cuprinde pe lângă compartimentul corzilor (de cel puțin 50 de instrumente) perechile de flaute, oboaie, clarinete, patru corni (doi acordați *în sol*, doi *în re*), două trompete (acordate *în do*), două cornete (acordate *în la*), patru fagoți, tromboni, triangluri, timpani (*în sol* și *do*), harpă și o „viola sola".

Scanned with OKEN Scanner

rugăciunea de seară), una din cele mai frumoase pagini realizate de fantezia compozitorului. Ruga credincioșilor întrerupe (la măsura 8) intonațiile de coral ce pregătesc și creează cadrul de desfășurare al acestei scene la care eroul asistă cu evlavie (tema violei). Pașii îl vor purta mai departe și curând va fi martorul unei serenade (partea a treia — *Serenada unui muntean din Abruzzi către iubita sa*). Prospețimea unei cantilene — ce amintește farmecul unor intonații pe care Berlioz le auzise în cântul pifferarilor[1] întâlniți în cursul peregrinărilor sale pe întinsul italic — învăluie prezența eroului (mereu *viola sola*). Cele două planuri ideatice (meditația solitară a eroului și varietatea ambianței prin care pribegește) vor ajunge însă la contrast emoțional copleșitor în ultima parte, intitulată *Orgia briganzilor.* Ca și în dramaturgia *Simfoniei fantastice,* în care deznodământul era plasat în iureșul grotesc al unei nopți de Sabbat, finalul simfoniei *Harold* se desfășoară în mijlocul unei orgii (de data aceasta reală) dezlănțuită de petrecerea unei bande de hoți, bucuroși că-și pot împărți prada la adăpostul munților. Dar spre deosebire de tratarea „ideii fixe" din finalul primei simfonii, care ajungea la caricaturizarea personajului iubit, tema conducătoare din noua simfonie plutește cu romantică melancolie peste sfârșitul eroului din mijlocul odioasei orgii, care nu este numai a briganzilor, după cum apreciază Jules Combarieu[2], ci o adevărată „orgie instrumentală". Concomitența celor două sfere de acțiune (a briganzilor și a eroului), pe cât de puternic contrastantă pe atât de depresivă ca sens expresiv (prima — în sensul unei degradări pe plan moral, a doua — prin conștiința trează a celui învins), apare ca o soluție concluzivă nemaiîncercată până atunci în istoria simfoniei clasice în care idealul moral era rezolvat apoteotic. Fără a fi atins gradul de originalitate creatoare din ultima parte a *Simfoniei fantastice,* acea zugrăvire a grotescului de o plasticitate fără precedent, finalul frenetic din *Harold (Allegro frenetico)* aduce în schimb o notă în plus în ceea ce privește realizarea unității simfonice. Pentru că paralel cu tema conducătoare și timbrul instrumental ce ilustrează trecerea eroului romantic prin decorul variat al vieții din munții Italiei, compozitorul reia amintiri muzicale din primele trei părți ale povestirii simfonice[3], cele culese din introducerea ei lentă învăluind ivirea fragmentelor melodice ce ilustrau cântul pelerinilor

1 Cântăreți populari ce coborau de la munte pentru a cânta la sărbători acompaniindu-se din cimpoaie și „pifferi" (un fel de oboaie).

2 Jules Combarieu, *Histoire de la musique,* Librairie A. Colin, Paris, 1913, vol. III, p. 81.

3 Procedeul ciclic beethovenian din ultima simfonie *(Simfonia a IX-a în re minor)* pare a fi fost modelul pentru realizarea unității acestei creații și prin rememorarea unor fragmente din idei muzicale culese din părțile anterioare.

Scanned with OKEN Scanner

sau serenada munteanului îndrăgostit. Totuși vâlvătaia orgiei finale nu încetează a le domina, contrastând puternic atât cu puritatea substanței lor, cât și cu melancolia cântului de violă – ingenios intercalat în desfășurarea scurtului intermezzo cameral (trio alcătuit din două viori și violoncel) ce înnobilează sfârșitul simfoniei. „Am vrut să fac din violă un fel de visător melancolic asemănător celui din *Child Harold* al lui Byron" – va mărturisi Berlioz mai târziu în *Memoriile* sale, fără a aminti ceva în legătură cu identificarea sa cu eroul poetului englez.

În vederea premierei pariziene a acestei noi creații, compozitorul a încercat să pregătească publicul prin articole în presă, amintind unele amănunte ce au condus la înfiriparea unei adevărate legende în legătură cu realizarea ei. Se pare că Paganini, entuziasmat de specificul dramatic al *Simfoniei fantastice* și posesor de curând al unei viole Stradivarius, i-ar fi sugerat să compună un concert pentru violă și orchestră prin care să-și lanseze în viața muzicală pariziană valorosul instrument. Faptul că celebrul violonist italian nu a fost cel ce a contribuit la prima audiție a creației lui Berlioz[1] s-a pus pe seama lipsei de evidențiere strălucitoare a instrumentului solo din partitura lucrării, așa cum el s-ar fi așteptat. Era vorba tocmai de ceea ce însemna contribuția compozitorului la evoluția simfonismului concertant, concepție pe care Brahms o va împlini nu peste multă vreme în realizarea concertelor sale.

Ascultată pentru prima oară în sala de concerte a Conservatorului din Paris la 23 noiembrie 1834, cea de a doua simfonie programatică a lui Berlioz a înscris o nouă izbândă a sa în lupta cu lipsa de înțelegere a publicului parizian, a criticilor și profesorilor conservatori. Dar vara anului 1834, în care a fost zămislită muzica acestei creații, a adus compozitorului și bucuria unui fiu (Louis). Și tot în acest an a început și colaborarea sa la „Journal des débats", care, adăugată la articolele sale publicate până atunci în diferite alte periodice, a contribuit la un prestigiu literar ce putea concura cu cel al muzicianului creator.

În următorii doi-trei ani viața sa a fost mult umbrită de lipsuri materiale, cărora zadarnic încerca să le facă față prin organizarea de concerte și publicații în presă, singura rază de soare din casa sa fiind adusă de prezența micului Louis. Abia în anul 1837 va surveni comanda unei lucrări ce promitea a aduce oarecare echilibru în bugetul familiei. Este vorba de o creație funebră ce trebuia compusă pentru comemorarea victimelor căzute

1 Interpretul violei la premiera pariziană din 23 noiembrie 1834 a fost Chrétien Urhan (1790–1845), compozitor francez de origine germană, violist în orchestra Operei din Paris și a formației Baillot.

Scanned with OKEN Scanner

cu prilejul atentatului împotriva regelui Louis-Philippe (din anul 1835). Dar proiectul acestei ceremonii a fost revocat, însemnând o nouă clătinare în moralul compozitorului, după o intensă și pasionată muncă creatoare. Răsplata nu va întârzia să survină către sfârșitul toamnei aceluiași an, când autoritățile franceze au acceptat ca muzica *Requiemului* compus de Berlioz să fie cântată la ceremonia funebră făcută unui brav general căzut în campania din Algeria.

„Dacă aș fi amenințat să văd arsă toată opera mea cu excepția unei singure partituri, aș cere grație pentru liturghia mea pentru morți" — va scrie compozitorul peste trei decenii într-o scrisoare adresată prietenului său Humbert Ferrand.[1] Numai cei ce cunosc muzica acestei complexe creații pot înțelege sinceritatea declarației pe care compozitorul a făcut-o către sfârșitul vieții, având în vedere marea ei transparență în ceea ce privește un ideal estetic. Se poate remarca în primul rând tratarea neconformistă a textului funebru de-a lungul celor zece părți ce alcătuiesc lucrarea, oglindind un clocot lăuntric neîntâlnit în tradiția muzicii sacre. *Messa pro defunctis* devine astfel o dramă strălucitoare în concepția tânărului romantic, care alătură cu îndrăzneală liturgicul cu profanul, arhaicul cu noul, realul cu transcendentalul. Monumentalitatea formei și mai ales amploarea viziunii sonore reflectă vibrația unui artist ce este contemporan cu evenimentele unei epoci revoluționare și postrevoluționare de maximă intensitate dramatică. În acest sens rămâne mărturie concepția orchestrală care, fără a fi fost o noutate absolută, atinge proporții neobișnuite. Să amintim că partitura *Requiemului* lui Berlioz solicită formule orchestrale diferite pentru fiecare parte, doar cea de a cincea (pe textul *Quaerens me*) fiind pur corală (fără acompaniament). La orchestra de bază (prezentă de la început în *Introit*) se face remarcat un masiv grup de instrumente de coarde (25 viori prime, 25 viori secunde, 20 viole, 20 violoncele, 18 contrabași) și de suflat (4 flaute, 2 oboaie, 4 clarinete, 8 fagoți, 2 corni englezi, 12 corni — 6 acordați *în do*, 6 *în mi bemol*) — care dublează ansamblul coral (70 soprane, 60 tenori, 70 bași) — se vor adăuga în *Tuba mirum* din *Dies irae* încă 4 orchestre alcătuite din instrumente de alamă și percuție (fiecare cu componența ei specifică) ce trebuie să fie plasate în cele 4 unghiuri ale podiumului rezervat ansamblului central. S-au emis diferite ipoteze în legătură cu această concepție orchestrală, ca masivitate și ca amplasament, unele considerând că ar anticipa căutări din domeniul stereofoniei și al experimentelor ce vor conduce la viitoarele realizări ale muzicii concrete, altele interpretând-o ca procedeu decorativ (Boulez). Dar plasată în efervescența căutărilor lui Berlioz, soluția aleasă de el apare ca un răspuns la necesitatea de a fi putut

1 Scrisoarea este datată 11 ianuarie 1867.

Scanned with OKEN Scanner

reda un programatism specific, de data aceasta cel al textului biblic ce anunță judecata din urmă. După mărturiile de inventivitate existente în simfoniile sale (în *Fantastica* și în *Harold*) compozitorul își afirmă din nou fantezia, realizând în creația sa funebră efectul unui contrast sonor copleșitor între tabloul grandios al *Judecății* și ansamblul lucrării. Atât de copleșitor, încât intensitatea emoțională a muzicii ce urmează acestui suprem eveniment muzical din dramaturgia lucrării abia va mai licări. Doar sensibilitatea lui Schumann va putea desprinde din muzica ce a urmat momentului *Tuba mirum* scânteierile geniului, cu deosebire cele din *Offertorium* (partea a șaptea) despre care ilustrul compozitor german spunea că „depășește orice simfonism". Și totuși, în pofida coloritului instrumental ce reliefează ingenios în continuare conținutul textului liturgic din ultimele părți (ca de exemplu în sonoritatea realizată de flaute și tromboni în *Hostias* – partea a opta), sau a complexității stilistice din *Sanctus* și *Hossana* (partea a noua) și cu deosebire a procedeului unitar afirmat în *Agnus Dei* (partea a zecea), cu înduioșătoare ecouri venite din părțile anterioare, tonusul emoțional nu se mai menține la gradul de intensitate anunțat în primele părți (*Kyrie, Dies irae, Tuba mirum*). Ceea ce se menține de la început și caracterizează limbajul acestei creații funebre este marea diversitate a stilurilor, alăturarea continuă a expresivității lor specifice, de la staticul intonațiilor gregoriene la staticul suspinelor (*Offertorium*), de la stilul *a cappella* la cel al *monodiei* acompaniate, de la abstractul gândirii în stil *fugato* la culminații sonore de fanfară.

La 5 decembrie 1837 a răsunat muzica acestei *Messe des morts* (op. 5) – cum a intitulat-o și plasat-o Berlioz în lista sa de creații – în Biserica Invalizilor, dirijată de Habeneck în fața Curții regale și a elitei pariziene. Cronicile vremii au consemnat marele ei succes, iar printre impresiile notate de cei ce au ascultat-o se mai poate citi în jurnalul lui Alfred de Vigny (devenit *Jurnalul unui poet*) cuvinte despre această muzică „frumoasă și stranie, sălbatecă și dureroasă...".

Din grupul de lucrări create de Berlioz ca răspuns dat unor comenzi făcute de autoritățile franceze face parte și *Simfonia funebră și triumfală* pentru orchestră alcătuită din instrumente de suflat[1], compusă în anul 1840, la inaugurarea monumentului înălțat în Piața Bastiliei, când s-au comemorat eroii căzuți în cele „trei zile glorioase" din iulie 1830 care au adus pe tronul Franței pe regele Louis-Philippe. Denumită pe atunci și *Simfonia din iulie*[2], creația lui Berlioz, deși ocazională, a fost gândită programatic, cele trei părți ale ei urmând a fi cântate în trei anumite momente ale

1 Berlioz a adăugat ulterior o orchestră de instrumente de coarde și un cor *(ad libitum)*.
2 Inițial lucrarea a purtat denumirea de *Simfonia militară*.

ceremoniei (prima parte, intitulată *Marșul funebru* – pe parcursul transportării osemintelor eroilor la monumentul Bastiliei; partea a doua – *Discursul funebru* – intonat doar de tromboni-soli în momentul coborârii lor în criptă; partea a treia – *Apoteoza* – la dezvăluirea monumentului din Piața Bastiliei). Dacă la ceremonia comemorativă care a avut loc la 28 iulie 1840 în celebra piață (când Berlioz a dirijat „cu sabia" orchestra alcătuită din două sute de executanți) muzica a fost întovărășită de marele zgomot făcut de defilările oficiale și de marea mulțime de parizieni veniți să aclame evenimentul, în audițiile de sală ce au urmat impresia lăsată de grandoarea ei a rămas înscrisă în scrisorile de elogii primite de Berlioz nu numai de la contemporani francezi, dar și de la cei străini în trecere prin marea metropolă europeană, printre care și tânărul Wagner, care a declarat că „această muzică va dăinui atâta vreme cât va exista o națiune ce va purta numele Franța". Trecerea timpului nu va dezminți proclamația lui Wagner (pe atunci autor necunoscut al câtorva piese pentru orchestră, altele pentru pian, ca și a trei opere) *Simfonia funebră și triumfală* rămânând reprezentativă pentru istoria muzicii franceze a acelei etape. În schimb, următoarea compoziție ocazională a lui Berlioz – *Hymne à la France* (compus pentru Expoziția Universală de la Paris din 1844) nu va lăsa ca urmă decât fantastica amploare dată execuției ei (peste o mie de executanți). Dar valoare și înrudire directă cu *Requiemul* compus în anul 1837 va avea un *Te-Deum* pe care Berlioz îl va compune mult mai târziu – în anul 1849. Însă muzica noii creații religioase nu va răsuna nici la moartea lui Chopin (17 octombrie 1849) și nici la proclamarea lui Napoleon al III-lea ca împărat al Franței, ci mult mai târziu, la 30 aprilie 1855, cu prilejul ceremoniei de deschidere a Expoziției Universale, în Biserica Saint Eustache. Și de data aceasta componența ansamblului a fost impresionantă: două coruri de câte o sută de interpreți fiecare, alături de un al treilea cor de copii (cuprinzând șase sute de voci) și o orchestră mare (două sute de instrumente) plus marea orgă a bisericii. Ca formă, muzica acestei noi creații vocal-simfonice se desfășoară pe opt părți, la cele șase din tradiția genului Berlioz adăugând un preludiu (ca parte a treia) și un final (intitulat *Marș pentru prezentarea drapelelor*) ca parte a opta (amândouă exclusiv orchestrale). Dar pe manuscrisul lucrării (care se află în Biblioteca de la Leningrad) compozitorul a notat faptul că aceste două părți nu trebuiesc executate decât în cadrul unor ceremonii religioase cu caracter militar (cum ar fi slujba de mulțumire pentru o victorie, slujba de încoronare etc.). Privită în ansamblu, muzica monumentalului *Te-Deum* prezintă aceeași viziune romantică, aceeași grandoare sonoră, așa cum răsunase cu ani în urmă și în *Requiem* și în *Simfonia funebră și triumfală*.

Scanned with OKEN Scanner

Revenind la biografia lui Berlioz și anume la anul 1837 când el a compus monumentalul său *Requiem,* trebuiesc punctate în continuare noi suferințe și decepții, ca moartea mamei sale (în februarie) și refuzul de a fi fost numit în postul de profesor de armonie rămas vacant la Conservatorul din Paris, probleme sufletești ce se adaugă la lipsurile materiale și neînțelegerile survenite în menajul său. Ca de fiecare dată, refugiul în creație a fost salvator. Genul prin care spera să-și poată dezvălui cel mai direct neliniștile era opera. Dar asemenea lui Schubert și Schumann, Berlioz nu a reușit să pătrundă în toate tainele dramaturgiei acestui complex gen scenic și nu a avut, decât în prea mică măsură, satisfacții de pe urma muncii sale creatoare. Așa s-a întâmplat cu opera sa *Benvenuto Cellini*, al cărui libret a fost mai întâi refuzat de către Opera Mare din Paris (1834), pentru ca doar în anii următori să încerce să-l accepte. Mereu întreruptă prin activități ce puteau aduce compozitorului posibilitatea unui onorariu (mai mult în calitate de ziarist decât de muzician) munca la realizarea orchestrației acestei opere a fost terminată în primăvara anului 1838, când s-au putut începe și repetițiile cu interpreții. Dar premiera din 10 septembrie 1838 a fost un dezastru. Doar uvertura a culeș aplauze prelungite din partea publicului, fiind partea care s-a și impus ulterior în repertoriul simfonic. Principala cauză a nereușitei a fost concepția libretului, deși printre cei ce au colaborat la realizarea lui figura și numele lui Alfred de Vigny. Subiectul reînvia un episod din viața sculptorului Benvenuto Cellini, care cu trei sute de ani în urmă (1532) răpise pe viitoarea sa soție. Aventura lui, împletită cu o fantastică forță creatoare pe care sculptorul o realizează într-o singură noapte (turnarea statuii lui Perseu) nu a reușit să fie urmărită într-o dramaturgie scenică pe care muzica să se poată sprijini convingător. Liszt va sublinia calitățile ei (momentele de mare strălucire orchestrală și cu deosebire unitatea întregului muzical) dar lipsa totală de experiență a libretiștilor și-a spus cuvântul și i-a determinat căderea. „Muzicianul a fost abandonat de poet", va scrie Wagner într-o scrisoare adresată lui Liszt în anul 1842, când Berlioz va încerca să revină asupra partiturii. Din această încercare a sa va rezulta însă o nouă uvertură (alcătuită din fragmente muzicale culese din operă) care se va cânta în concerte până în zilele noastre sub denumirea de *Carnavalul roman* (op. 9). Muzica acestei creații de mici dimensiuni, bogată pe plan melodic și pregnant colorată ca instrumentație, cu un fond pe cât de liric pe atât de robust, rămâne una dintre cele mai reprezentative uverturi lăsată moștenire repertoriului simfonic de către compozitorii romantici. Dar până atunci, Berlioz va trăi câteva evenimente demne de semnalat.

Scanned with OKEN Scanner

O primă surpriză uluitoare i-a adus concertul pe care l-a dirijat la Paris în seara de 16 decembrie 1838, la care a asistat și Paganini, atras de faptul că în program figura, alături de *Simfonia fantastică*, și *Harold în Italia*, lucrare creată la îndemnul său. Deși nu o onorase cu participarea sa la interpretarea primei ei audiții, dat fiind rolul violei prea puțin strălucitor pentru genul său de a cânta, Paganini a fost impresionat de marea frumusețe a muzicii, admirație pe care și-a manifestat-o la sfârșitul concertului în mod suprem, îngenunchind în fața compozitorului francez. Mai mult decât atât, el i-a trimis în ziua următoare un dar de 20 000 de franci, ceea ce însemna o sumă enormă având în vedere faptul că Berlioz era plătit ca bibliotecar al Conservatorului cu 1500 de franci pe an. Și dacă acest dar a fost salvator pentru starea materială a familiei sale, scrisoarea care l-a însoțit a însemnat pentru compozitor cel mai prețios omagiu prin care i s-a răsplătit munca sa pasionată. „Scumpul meu prieten — scria Paganini — Beethoven mort fiind, nu mai există decât Berlioz care să-l mai poată face să trăiască. Am fost martorul compozițiilor dumneavoastră divine, demne de geniul pe care îl aveți și cred că este de datoria mea să vă rog să primiți ca omagiu din partea mea 20 000 de franci ce vă vor fi remiși de domnul baron Rotschild la prezentarea scrisorii alăturate. Socotiți-mă cel mai iubitor dintre prietenii dumneavoastră — Nicollo Paganini."[1]

Ca răspuns la acest gest princiar Berlioz a dedicat următoarea sa lucrare — *La symphonie dramatique Roméo et Juliette* — binefăcătorului său. Este lucrarea anului 1839 (începută în luna ianuarie, terminată în septembrie și prezentată de Berlioz la 24 noiembrie în sala de concerte a Conservatorului din Paris). Ca și în opera *Benvenuto Cellini* tematica acestei noi creații își are rădăcinile în perioada trăită de tânărul compozitor în Italia. „Romeo de Shakespeare! Ce subiect! Cum pare a fi fost totul făcut pentru muzică!", nota el impresiile culese după lectura dramei, marcându-și entuziasmul prin repetate semne de exclamație. De la „strălucitorul bal din casa familiei Capuleti" și „îndrăznețele lupte de pe străzile Veronei" până la „solemnul legământ făcut prea târziu de cele două familii deasupra trupurilor neînsuflețite ale copiilor lor iubiți...", subiectul înflăcărează fantezia compozitorului, determinând realizarea unei „simfonii dramatice", cum o intitulează el, într-o originală viziune vocal-simfonică (soliști, cor, orchestră).

Ceea ce surprinde în această nouă creație este tratarea programatismului ei. Spre deosebire de procedeele folosite în primele sale simfonii și spre deosebire de relieful existent în tradiționalele genuri vocal-simfonice

1 Scrisoarea este datată 18 decembrie 1838.

Scanned with OKEN Scanner

(când gândurile și acțiunile eroilor apar exprimate prin roluri încredințate unor soliști), Berlioz sprijină întreaga intensitate a dramei pe forțele expresive orchestrale și lasă în seama corului fie firul povestirii, fie cel al întruchipării personajelor ei (în mod izolat sau colectiv), fie al ideilor ce domină dramaturgia (vrajba dintre cele două familii veroneze, iubirea dintre tinerii lor descendenți). Singurul glas dintre toate care aparțin personajelor dramei va fi cel al părintelui Lorenzo, ca simbol al înțelepciunii și al tezei etice urmărită de Shakespeare. Programul – bine cunoscut din circulația lui sub forma literară, sau cinematografică și teatrală – apare doar punctat în titlul fiecăreia dintre cele opt secțiuni ale lucrării, în schimb el este încrustat cu migală în trama simfonică. Fără să mai apeleze la un literat care să-i alcătuiască „scenariul" și textul poetic, compozitorul creează singur programul acestei drame vocal-simfonice, pentru că, după insuccesul avut cu *Benvenuto Cellini,* când „muzicianul a fost trădat de poet" – după cum a explicat Wagner eșecul acestei opere – el nu a mai riscat să se expună unei asemenea amenințări și a încercat să răspundă integral de realizarea noii sale lucrări. Dacă a reușit sau nu în acest demers artistic, părerile au fost împărțite, cele mai multe elogiindu-i complexitatea. „Totul este nou, personal, de o originalitate atât de profundă încât descurajează orice încercare de imitare", va sublinia Saint-Saëns peste decenii în *Portrete și amintiri.* O creație „pătrunsă de sentiment și de poezie", menționează și Jules Combarieu, al cărui subiect „nu este tratat după aspectele lui exterioare, compozitorul identificându-se cu trăirile interioare ale unor stări generalizatoare și slăvite..." ce conduc „la cele mai originale forme de expresie"[1].

Urmărind desfășurarea acestei muzici de mari dimensiuni (cu durată de aproximativ o oră și jumătate), se impune o formă arhitecturală de suită vocal-simfonică alcătuită din opt secțiuni. Prima – o introducere orchestrală, urmată de o amplă povestire corală (cor de cameră, format din 14 interpreți) ce sintetizează în stil recitativ subiectul dramei. Esența ideilor ei este concentrată și de insinuarea a două glasuri soli (desprinse din micul ansamblu coral) care par a aduce un omagiu iubirii atotînvingătoare. În fondul muzical al acestei introduceri vocal-simfonice, în care nuanțe arhaice (în stil fugato sau în stil recitativ) se împletesc cu elanuri melodice liric-romantice, licăresc diferite motive și idei muzicale ce vor lua proporții în secțiunile viitoare, toate purtând titluri programatice. *Marea sărbătoare la familia Capuleti* și *Scena de dragoste* deschid șirul lor, fiecare având lirismul ei caracteristic. Fără a mai avea limpezimea picturală a strălucitorului bal din partea a doua a *Simfoniei fantastice,* serbarea din palatul părinților

1 Jules Combarieu, *Histoire de la Musique,* vol. III, Librairie A. Colin, Paris, 1913, p. 88.

Juliettei – preludiată de un *andante malinconico*, ca întruchipare muzicală a tristeții visătorului Romeo – se va desfășura într-o concepție generalizatoare, în valuri de vervă și veselie *(Allegro)*. Survine totuși și o trăsătură ce înrudește viziunea celor două „baluri" create de Berlioz, prin reluarea temei ce ilustra melancolia lui Romeo *(larghetto)*, temă care (asemenea „ideii fixe" din *Fantastica*) întretaie o clipă iureșul exuberanței sărbătorești. În ceea ce privește *Scena de dragoste* (corespunzătoare vestitei scene a balconului), aceasta se înscrie printre cele mai inspirate pagini lirice ale literaturii vocal-simfonice romantice. Pe unduirile unui cânt coral ce se aude din depărtare, cei doi îndrăgostiți par a-și fi mărturisit nopții ivirea unui sentiment necunoscut până atunci. Reîntâlnirea lor (după dansul din ambianța balului care-i înlănțuise pentru totdeauna) este tulburătoare. Celebrul dialog shakespearian era greu de exprimat prin cuvinte și Berlioz recurge la timbrul tandru al violoncelului pentru a cânta iubirea lui Romeo și la instrumente de suflat din lemn (clarinete, flaute, oboaie) pentru a mărturisi intensitatea vibrației din răspunsul Juliettei. Este limbajul „mai bogat, mai variat și infinit mai puternic" pentru a exprima sublimul sentimentului lor, după cum va explica Berlioz opțiunea sa pentru simfonizarea ideilor din scena în care cei doi eroi se întâlnesc în viață și în moarte, pagină ce-i dezvăluie în egală măsură latura poetică și harul de orchestrator. Un har care se va contura și în celebra scenă a *Reginei Mab*, un *Scherzo* de o rară virtuozitate orchestrală cu rolul de a descrie – în *tempo prestissimo* și cu sonorități stranii – lumea ireală a zânei visurilor, acel personaj al basmelor feerice engleze. Prin acest *intermezzo* magistral, romantic prin excelență, se trece la partea tragică a lucrării. Începutul îl face scena intitulată *Convoiul funebru al Juliettei*. „Aruncați flori peste fecioara neînsuflețită" sunt vorbele simple pe care Berlioz își sprijină cântul coral, peste o tristă melodie orchestrală. Momentul în care Romeo revine din expatrierea la care fusese condamnat, disperarea lui în fața mormântului Juliettei, redeșteptarea ei din efectul dat de licoarea morții – declanșatoare de fericire înșelătoare, apoi de moarte – a inspirat compozitorului din nou o secțiune pur instrumentală de intensă expresivitate emoțională. Mai grandilocvent, și în acest sens influențat de modernitatea genului de operă cultivat în Franța, apare *Finalul*, al cărui rol este de a clama ideea centrală a dramei – cea a iubirii care învinge ura. Răsună acum glasul părintelui Lorenzo, ca purtător al unui etern „memento" shakespearian în mijlocul celor două grupuri de personaje despărțite până atunci de forța distrugătoare a urii.

Afișele care au anunțat prima audiție a acestei simfonii vocal-simfonice pentru 24 noiembrie 1839 au atras melomanii și o mare parte a intelectualității pariziene. Memorabilă a rămas în acest sens remarca pe care

Scanned with OKEN Scanner

Balzac a făcut-o după concert, adresându-se elogios compozitorului: „Sala dumitale era în această seară un adevărat creier!" Printre cei vizați de observația lui Balzac figura și Wagner. Impresiile viitorului ilustru compozitor german (pe atunci în vârstă de douăzeci de ani) vor apare înscrise în monumentala sa lucrare autobiografică *Mein Leben*. „O lume nouă", notează el, referindu-se la încordarea pe care a trăit-o în acea seară de muzică pentru a fi putut înregistra tainele unui limbaj cu elemente despre care, își va aminti mai târziu, „nu avusesem nici o idee și pe care vroiam să mi le lămuresc...". Cât despre „virtuozitatea interpretării orchestrale", el o va aprecia ca „amețitoare", stare ce nu l-a făcut să treacă cu vederea unele inegalități din cuprinsul partiturii. „Audiția simfoniei sale *Romeo și Julietta* mi-a umplut sufletul de o mare tristețe, pentru că alături de cele mai geniale soluții se află și pagini lipsite de bun gust sau o folosire defectuoasă a procedeelor artistice...", notează el printre altele. Valoarea muzicii a reușit să eclipseze asemenea pagini remarcate de Wagner (și nu numai de el), impunând noua „simfonie dramatică" a compozitorului francez în repertoriul ansamblurilor vocal-simfonice din toate marile centre muzicale ale lumii până în zilele noastre.

Până la o următoare capodoperă vor trece șapte ani, perioadă în care Berlioz va călători în numeroase orașe cu veche tradiție muzicală. După un scurt popas la Bruxelles, urmează un turneu de concerte în Germania de-a lungul a cinci luni (decembrie 1842 — mai 1843), fiecare prezență a sa (la Frankfurt, Stuttgart, Mannheim, Weimar, Leipzig, Dresda, Hamburg, Berlin) fiind o adevărată sărbătoare muzicală. Cele zece scrisori pe care compozitorul le-a trimis ziarului parizian la care colabora („Journal des débats") cuprind impresiile și stările sufletești trăite de el în acest răstimp. Publicate periodic și îmbogățite cu articole ce prezentau melomanilor din Franța contribuțiile marilor compozitori germani (aparținând trecutului și mai ales prezentului muzical), scrisorile lui Berlioz vor apărea peste un an și în cuprinsul a două volume, sub titlul *Călătorie muzicală în Germania*, atât în limba franceză (la Paris), cât și în cea germană (la Leipzig și Hamburg). Din cuprinsul lor se desprind admirabile descrieri ale orașelor în care dăinuia mereu vie amintirea marilor creatori germani (de la Bach la Beethoven și Goethe), precum și impresii despre reîntâlnirea cu Mendelssohn-Bartholdy, de a cărui prietenie se bucura din timpul anilor trăiți la Roma, cu Ferdinand David, Liszt, Wagner sau soții Schumann. Nu lipsesc nici emoțiile trăite de compozitor cu prilejul unor onoruri primite, dintre care cea de a fi fost numit membru al Academiei de Arte Frumoase din Berlin sau de a fi fost invitat la palatul regal din metropola prusacă i-au întrecut așteptările, după cum în cuprinsul celor „zece scrisori" ale sale

Scanned with OKEN Scanner

nu sunt ocolite nici părerile sale în legătură cu specificul temperamental sau climatul social german. De altfel istoria evenimentelor muzicale din perioada romantică datorează mult celor două monumentale lucrări autobiografice, una scrisă de francezul Berlioz *(Memorii)*, alta de germanul Wagner *(Viața mea)*. Desigur că ambele autobiografii abundă în amănunte pur subiective, mai ales în ce privește viața sentimentală a celor doi mari muzicieni. În cazul lui Berlioz aflăm, de exemplu, despre grija pe care el o purta soției sale de care se despărțise de curând, despre faptul că îi trimitea o bună parte din banii câștigați în Germania; mai aflăm că în această lungă călătorie el a fost întovărășit de Maria Recio, o cântăreață frumoasă, dar lipsită de talent, ceea ce a constituit o nouă greșeală determinată de înflăcărarea sa romantică. Berlioz se va căsători peste un timp cu ea (în toamna anului 1854), după moartea primei sale soții, Harriett Smithson, acea artistă irlandeză care cucerise pentru o clipă Parisul și care inspirase muzica uneia dintre cele mai tulburătoare simfonii romantice. „Harriett a fost harpa prezentă la toate concertele mele, la toate bucuriile și tristețile mele, dar căreia, din nefericire, i-am rupt multe coarde..." va mărturisi el în *Memoriile* sale. La fel de nepotrivită se va dovedi a fi și cea de a doua căsătorie a sa, frumusețea Mariei Recio, ca și cea a Harriettei Smithson, neputând suplini lipsa de talent, de educație și mai ales de neînțelegere a sensibilității soțului ei sau a cufundării lui în creație.

Revenind la turneul lui Berlioz în Germania, aflăm din ultima scrisoare pe care el a trimis-o ziarului parizian care era starea sa sufletească: „Părăsesc Prusia, scria el, plin de recunoștință pentru primirea făcută, pentru simpatia călduroasă ce mi-au arătat-o artiștii, pentru indulgența criticilor și a publicului, dar slăbit, zdrobit, copleșit de oboseală, de această viață cu o activitate intensă și repetiții cu orchestre mereu noi... După o anumită agitație, după un fel de febră care mă tulbură, după neliniștea fără temei de care mi-e plin capul și inima, încep să înțeleg că încep să intru în legătură cu curentul electric care este Parisul..." Într-adevăr, după încă un concert la Hanovra și altul la Darmstadt, Berlioz părăsește Germania, „acea mamă a doua a tuturor fiilor armoniei" după cum elogiază el pământul care a dat muzicii pe Bach și pe Beethoven. „Ce imn aș putea să cânt acum, care să fie demn de grandoarea și gloria lui? Nu pot decât să mă închin cu venerație și să-i spun cu vocea emoționată: *Vale, Germania, alma parens!*"

Parisul l-a primit cu ovații — în presă, în concertul pe care l-a dirijat în toamna anului 1843 — ceea ce reflecta o recunoaștere influențată în mare parte de răsunetul succeselor avute în marile orașe muzicale germane.

În anul ce a urmat preocupările lui Berlioz au înclinat mai mult către realizarea unei lucrări teoretice de mare amploare, *Tratatul de instrumentație*

Scanned with OKEN Scanner

și orchestrație, pe care o a dedicat-o regelui Prusiei și care va apare peste un deceniu (în 1856) tradus și în limba engleză sau italiană. Elogiile făcute asupra meritelor sale în legătură cu acest domeniu teoretic al științei componistice vor culmina în acțiunea lui Richard Strauss de a fi reeditat lucrarea lui Berlioz și de a o fi prefațat prin cuvinte ce-i subliniau valoarea. „Novatorul Berlioz – atrage atenția compozitorul german, model și el de mare orchestrator – a conceput lucrările sale plecând în mod consecvent de la sufletul instrumentelor din orchestră și descoperind pe această cale o serie de posibilități coloristice necunoscute până la el... Valoarea nepieritoare a cărții lui Berlioz constă și în faptul că el – primul care a ordonat și a prelucrat cu cea mai mare sârguință acest material dificil – a tratat în cea mai mare profunzime nu numai latura mecanică, dar și aspectele estetice ale tehnicii orchestrale, pe care le-a pus pe primul plan".

În această perioadă în care Berlioz a lăsat o importantă urmă și în literatura teoretică a creației muzicale se face remarcată din nou intensa sa activitate dirijorală. Mai întâi la Paris și în alte câteva centre muzicale franceze (Lyon, Marsilia, în concerte în care el prezintă în primă audiție uvertura sa *Carnavalul roman* sau lansează, în interpretarea unor buni pianiști, aranjamentul pe care Liszt l-a făcut pentru pian celebrei muzici a „balului" din capodopera sa *Simfonia fantastică*).

Din vara anului 1845 pornește cel de al doilea său turneu de concerte în străinătate. Mai întâi la Bonn (luna august), ca răspuns dat chemării lui Liszt, inițiatorul organizării unui festival muzical cu prilejul dezvelirii statuii lui Beethoven, apoi la Viena (noiembrie 1845), unde a dirijat patru concerte în sala în care „nimic nu se schimbase din timpul lui Beethoven", după cum consemnează compozitorul în *Memoriile* sale. A urmat Praga (ianuarie 1846), orașul în care amintirea lui Mozart plutea mereu plină de glorie, apoi Budapesta (luna martie) unde a prezentat în primă audiție *Marșul lui Rakoczy* în versiunea de el orchestrată, eveniment ce a declanșat un succes memorabil. La Breslau (20 martie) și din nou la Praga (martie–aprilie), el și-a încheiat triumfal turneul printr-o serie de șase concerte în care a dirijat o mare parte din creațiile sale, printre care și audiția integrală a simfoniei dramatice *Romeo și Julietta*.

Reîntors la Paris (mai 1846), întreaga sa atenție s-a concentrat asupra definitivării unei noi capodopere vocal-simfonice – legenda dramatică *Damnațiunea lui Faust* (op. 24) – realizare asupra căreia eforturile sale creatoare din ultima vreme n-au încetat să se îndrepte în puținele momente de răgaz.

Legătura cu gândirea lui Goethe își are începutul în epoca primelor manifestări componistice ale tânărului Berlioz, anume în anul 1829, când –

deși avea douăzeci și șase de ani — el abia își afirmase vocația pentru arta sunetelor. Era anul în care el a compus *Opt scene după Faust* pe care le-a tipărit la Paris pe cheltuiala sa, considerându-le valoroase și reprezentative. Problematica faustiană debutase deja în muzica germană printr-o operă compusă de Ludwig Spohr (*Faust* — cu primă audiție la Praga în anul 1816), lucrare rămasă doar cu valoare documentară, față de mica scenă vocală pe care Schubert o crease cu doi ani înainte (*Gretchen am Spinnrade* — Margareta la vârtelniță), miniatură ce va fi considerată în curând drept actul de naștere al liedului germano-austriac cult de elevată inspirație. Cele *Opt scene din Faust* ale lui Berlioz (apărute în 1829) vor anticipa însă creațiile unor compozitori germani de mare prestigiu, așa cum au fost Mendelssohn-Bartholdy, care va compune în 1832 cantata corală *Prima noapte walpurgică*; ca Wagner — care în același an termină cele *Șapte lieduri după Faust* și dă la lumină (în 1840) uvertura *Faust*; ca Schumann, inspirat și el din capodopera lui Goethe, *Scene din Faust* (compuse în 1844 și revizuite în 1853). În anul următor (1854) Liszt, ilustrul reprezentant al romantismului muzical și al școlii naționale maghiare, va scrie și el o simfonie *Faust*, pentru ca cinci ani mai târziu (1859) francezul Charles Gounod să realizeze una din cele mai celebre opere din repertoriul internațional, drama lirică *Faust*, de fapt creația care a contribuit cel mai mult la marea răspândire în lume și în timp a legendei doctorului Faust. Față de felul în care decurge acțiunea scenică în opera lui Gounod, cea din legenda lui Berlioz este mai puțin coerentă, momentele ce ilustrează derularea subiectului înlănțuindu-se în afara unui proces de simfonizare a lui. Urmărind cele patru părți pe care se desfășoară muzica, arhitectură aleasă în vederea unei organizări pe concepția ciclului simfonic, compozitorul se manifestă mai mult ca un adept al suitei programatice a cărei unitate de fond apare neglijată. Pentru că spre deosebire de felul în care el tratase dramaturgia simfoniilor sale anterioare, *Fantastica* și *Harold*, în care intervenția tablourilor de gen conturau original intensitatea trăirilor interioare — în această lucrare inspirată de capodopera lui Goethe coeziunea cedează, făcând loc unor *intermezzi* simfonice exterioare acțiunii (cum ar fi localizarea acțiunii în Ungaria din prima parte) opțiune pe care compozitorul a făcut-o datorită faptului că tocmai orchestrase *Marșul lui Rakoczy* pe care îl ascultase de curând la Viena. Privită în ansamblu, dramaturgia acestei prime părți a lucrării nu contrazice principiul concepției clasice, splendoarea și puritatea naturii la răsăritul soarelui contrastând cu neliniștile prin care treceau gândurile eroului legendar. Dar pribegia lui este întretăiată de cântul senin al țăranilor sau de ritmul trecerii unei coloane de soldați, tablou încununat de strălucirea sonoră a atât de popularului marș al lui Rakoczy. Tema goethiană începe

Scanned with OKEN Scanner

să prindă contururi în partea a doua în care are loc, într-un decor nou (german), întâlnirea dintre Faust și Mefisto; primul – un simbol al destrămării sufletești romantice, celălalt – tipul demoniac mereu prezent în fondul legendelor medievale. Din nou o dramaturgie de contrast tragic întretăiată de tablouri de gen. Astfel, imediat după ce muzica îl surprinde pe bătrânul Faust în camera sa de lucru, hotărât să părăsească această viață, intenția lui Faust de a se otrăvi este frânată de bătaia clopotelor și de cântul credincioșilor ce se îndreaptă spre biserică pentru a participa la oficierea liturghiei de Paști. În contrast cu seninătatea acestei scene se desfășoară muzica ce ilustrează ambianța trivială din taverna lui Auerbach, unde Mefisto îl poartă pe Faust pentru a-l ispiti să cunoască din bucuriile lumești. *Cântecul beților*, *Cântecul șobolanului*, *Balada puricelui* se întrec în a reda grotescul local, fără a reuși să atragă noua victimă a diavolului. Faust va fi vrăjit doar în stare de somn, când duhul demoniac îi va trimite în vis imaginea Margaretei, într-o scenă de farmec ireal (cu cântece de gnomi, cu dansuri de silfe). Acest *intermezzo* feeric va fi continuat cu aspecte culese din realitatea citadină prin care trec eroii (cor de soldați, cor de studenți – prezența celor din urmă fiind plasticizată prin redarea textului în limba latină).

Ultimele două părți impun pe rând acțiunea celor două forțe contrarii. Mai întâi cea a răului dominantă, ca dimensiune, în tematica faustiană. Margareta este cucerită – așa cum dezvăluie splendida *Baladă a regelui din Thule*, pe care ea o cântă –, dragostea dintre ea și Faust (întinerit) fiind redată apoi printr-un duet liric ce contrastează permanent cu prezența lui Mefisto. Reușita acțiunii demoniace continuă și în ultima parte. Părăsită de Faust și condamnată la moarte pentru vina de a-și fi ucis pruncul, Margareta își cântă nefericirea *(Romanța)*. Berlioz va relua stilul prin care descrisese frenezia nopții de Sabat în finalul *Simfoniei fantastice* pentru a reda muzical scena *Cursei către prăpastie*, dar va da înălțimi cerești deznodământului din epilogul lucrării, în care victoria supremă a forței divine se impune prin glasuri de îngeri ce o cântă în acompaniament de harpă și flaute. Wagner va admira măreția corală a acestui *Final* și va prelua ideea romantică a „mântuirii prin dragoste" pe care își va sprijini tematica monumentalelor sale opere. Și ceilalți contemporani iluștri, ca Mendelssohn-Bartholdy, Schumann sau Liszt, vor fi admiratorii acestei legende dramatice care va triumfa pe plan european doar după anul 1870. Dar pentru început, contactul ei cu publicul Parisului a fost un eșec. „Nimic nu m-a rănit mai profund de-a lungul întregii mele cariere de artist decât această indiferență neașteptată" apare notat în *Memoriile* lui Berlioz după prima audiție ce a avut loc – sub conducerea sa – în grandioasa sală de la Opéra Comique, la 6 decembrie

Scanned with OKEN Scanner

1846. Deși această „neașteptată indiferență" s-a datorat în mare parte viscolului survenit în acea seară de decembrie, nici următoarele audiții ale acestei creații vocal-simfonice de mare amploare nu au fost răsplătite prin succese de sală sau de presă. I se reproșa lipsa de coerență din concepția dramaturgică a muzicii și violența contrastelor existente în limbajul ei muzical, adică tocmai ceea ce reflecta una din principalele trăsături ale esteticii romantice – cea a libertății de gândire și exprimare. „Tu nu poți să-ți închipui, mărturisea Berlioz într-o scrisoare adresată surorii sale cu mulți ani în urmă (la 30 ianuarie 1830), câtă bucurie poate avea un compozitor creând liber, sub influența directă a propriei sale voințe. Când am făcut prima acoladă din partitura mea, acolo unde erau plasate în linie instrumentele mele de diferite categorii, când mă mai gândesc și la câmpul de acorduri netrezite la lumină din cauza prejudecăților scolastice (pe care acum, după emanciparea mea, le socotesc domeniul meu – adăuga, mândru, tânărul Berlioz), mă avânt cu un fel de furie asupra lor pentru a le pustii...". Ecourile acestei bucurii de a crea eliberat de constrângeri conservatoare i-au marcat fiecare din lucrările compuse anterior, răzbătând și înflăcărând fantezia compozitorului și în această perioadă de maturitate a evoluției sale. Fără a mai fi fost preocupat de unitatea și coerența fondului tematic, el continuă să excleze în colorit instrumental, fie că urmărește ideile dramei în derularea lor, fie că le suprapune, cu un adevărat geniu, în concomitența lor. Numeroase sunt exemplele de alăturare deliberată a grotescului de sublim, prezența mefistofelică dublând permanent încărcătura lirică a problematicei faustiene, fiecare din șirul evenimentelor contrastante conducând pana lui Berlioz la o concepție evocatoare de mare originalitate, și aceasta într-o vreme în care gândirea simfonică a școlii de compoziție franceze era dominată de ancorarea lui Cherubini în puritatea viziunii clasice.

Din nou descumpănit moral și material după eșecul ultimei sale creații, Berlioz decide să se aventureze într-un turneu de concerte în îndepărtata Rusie. „Iată-mă salvat!" va exclama Berlioz în mărturisirile pe care le face în jurnalul său imediat după concertele de la Petersburg, sau: „sunt bogat!" – după cele de la Moscova. Muzica sa (simfoniile *Fantastica, Harold, Romeo și Julietta* și alte câteva lucrări de mai mică întindere ce le-au preludiat în concerte) a cucerit publicul celor două metropole rusești. Imediat după reîntoarcerea la Paris el va răspunde și invitației de a concerta la Londra (toamna anului 1847) ceea ce va însemna un nou succes de sală și de presă. Asemenea bucurii profesionale vor atinge apogeul în anul 1852, când Liszt a organizat la Weimar „Săptămâna muzicală Berlioz", urmată apoi de un nou turneu de concerte în Germania (1853) încununat cu daruri scumpe și manifestări de prețuire (invitații, serenade sub fereastră etc.). Desigur că

Scanned with OKEN Scanner

asemenea evenimente au fost umbrite și de unele despărțiri triste: moartea tatălui său (1848), a lui Chopin (1849), a surorii (1850) și a soției sale (1854), ceea ce pare a fi influențat gândirea și stilul compozitorului într-o compoziție cu fond religios ce aparține acestei perioade — *Copilăria lui Christ.* Față de monumentalele creații simfonice sau vocal-simfonice pe care Berlioz le-a compus de-a lungul vieții, această pagină inspirată din *Biblie* este de o emoționantă simplitate. Trăsături arhaice — anunțate cu atâta originalitate în partitura *Simfoniei fantastice* prin citarea și transfigurările temei *Dies irae* învăluie derularea povestirii biblice, contribuind la procesul unității ei. O unitate care la Berlioz derivă mai mult din fantezia sa arzătoare și mai puțin din lecția tradiției. Din ce l-a învățat Lesueur despre falnica glorie a oratoriului nu a uitat nimic și această verigă de legătură cu trecutul genului apare reflectat cu evidență în arhitectura tripartită a construcției, în componența ansamblului interpretativ (soliști, cor, orchestră — o orchestră restrânsă de data aceasta la tipul formației clasice), în repartizarea rolurilor încredințate soliștilor (din rândul cărora se detașează cel al tradiționalului recitator). Dar peste lecția modelelor clasice răzbate vibrația unei participări afective romantice și tocmai această discretă împletire dintre obiectiv și subiectiv conferă modernitate stilului său evocator-programatic. Prin forța gândirii sale creatoare, Berlioz depășește îndrăzneala lui Lesueur de a fi introdus prezența orchestrei în biserica franceză (de mult realizată în cea italiană sau germană), deschizând porți către o viziune liberă și în fondul sau limbajul unei compoziții inspirată de texte biblice sau dedicată slujbei bisericești.

Urmărind partitura acestei creații târzii se poate observa că procedeul de a da titluri programatice — afirmat de la început în simfoniile sale — este aplicat și în acest triptic biblic, fiecare parte fiind alcătuită din două-trei „tablouri". Prima parte *(Visul lui Irod)* e structurată pe două mari secțiuni, prima urmărind neliniștea lui Irod în fața amenințării ce prezintă prorocirea nașterii lui Isus. În contrast cu cruzimea hotărârii sale de a ucide toți pruncii din împărăție este pusă imaginea staulului din Bethleem, refugiul către care sunt îndemnați să se îndrepte părinții pruncului sfânt de către glasurile îngerilor. *Fuga în Egipt* este intitulată partea mediană a ciclului tripartit, cu o muzică ce pornește evocator (stil *fugat*) pentru a se depăna apoi pe colorit pastoral, ilustrând o trecătoare oază de liniște sufletească a sfintei familii *(Odihna sfintei familii)*, o pagină pitorească de rară puritate emoțională. Tema introductivă a acestei părți centrale preludiază și partea a treia a lucrării *(Sosirea în Sais)*, ca una ce continuă să redea dramatismul fugii celor doi aleși. Căutările lor din ce în ce mai chinuitoare conduc la un tablou ce are rolul de a descrie ambianța exotică a locului în care este hărăzită

Scanned with OKEN Scanner

sfânta naștere a pruncului Isus. Este un popas colorat cu *intermezzi* decorative, cum apare trio-ul alcătuit din flaute și harpă *(Trio des jeunes Ismaélites)* – întretăiat de frânturi de dansuri exotice – moment muzical exterior, dar „genial conceput" – după cum a fost unanim apreciat de către unii comentatori francezi ce au căutat să dezvăluie postum personalitatea și harul compatriotului lor. Cu o tandrețe care este departe de spiritul arzător și combativ al temperamentului său, Berlioz încununează muzica acestei pastorale biblice cu o pagină corală înălțătoare, întruchipând însemnătatea evenimentului sacru. Comun celor trei părți programatice le este limpezimea limbajului, stilul imitativ-polifonic înlănțuindu-se curgător cu cel recitativ sau omofon-armonic (orchestral sau coral), ilustrând dorința compozitorului de a dezvălui desfășurarea evenimentului creștin atât pe plan epic (obiectiv), cât și pe cel liric al trăirilor interioare (fie că acestea aparțineau lui Irod, fie fugarilor biblici). Exprimarea compozitorului părăsește clocotul și contrastele violente din limbajul capodoperelor sale simfonice sau vocal-simfonice, optând pentru o sobrietate presărată cu tonuri arhaice și nuanțe discret lirice, corespunzătoare valului de înțelepciune ce începuse să învăluie epoca finală a vieții sale.

La 10 decembrie 1854, când Berlioz a dirijat la Paris prima audiție a *Copilăriei lui Cristos*[1] succesul a fost atât de categoric încât acest eveniment muzical mult aplaudat de public, ca și de presa pariziană, a trebuit să se repete în zilele următoare. La Bruxelles (martie 1855), apoi la Weimar și Baden-Baden audiția acestui triptic biblic a întărit renumele pe care compozitorul francez îl cucerise în străinătate.

În primăvara anului 1856 începe să-și facă loc în preocupările sale vechea dorință de a-și fi afirmat talentul și în domeniul operei. Trecuseră aproape două decenii de la decepția pe care o suferise la prezentarea primei sale opere *Benvenuto Cellini*, și rana părea a se fi cicatrizat. După o epocă în care tânărul Berlioz fusese dominat de nevoia de a face mărturisiri muzicale (ca în *Fantastica, Lelio* sau *Harold*), după ce își manifestase marea sa admirație pentru Shakespeare (în *Romeo și Julietta*) și Goethe *(Damnațiunea lui Faust)*, iată-l captivat de fondul de aur al miturilor antice și inspirându-se din *Eneida* lui Virgiliu, în care este descrisă (în cânturile III și IV) una dintre cele mai captivante povestiri cuprinse în filele epopeilor homerice – căderea Troiei. Dintr-o scrisoare adresată prințesei Caroline Wittgenstein, marea prietenă a lui Franz Liszt, pot fi desprinse frământările

1 Este foarte discutabil titlul pe care Berlioz l-a dat acestei creații, dat fiind faptul că muzica sa a fost inspirată de evenimentele ce au precedat și s-au derulat în jurul nașterii lui Isus și nu de cele ce au aparținut copilăriei sale.

Scanned with OKEN Scanner

ce au întovărășit începutul acestui îndrăzneț demers artistic: „Nu v-aș putea spune prin ce faze de descurajare, de bucurie, de dezgust, de plăcere sau de furie am trecut timp de zece zile. De douăzeci de ori am fost pe punctul să arunc totul în foc și să mă hotărăsc a mă dedica pentru totdeauna vieții contemplative" – mărturisea el cu romantică sinceritate. „Acum sunt sigur că nu-mi voi mai pierde curajul și că voi merge până la capăt; opera m-a prins în mreje...". Aceste „mreje" nu-i vor lăsa răgaz timp de doi ani, partitura operei ce va purta titlul *Troienii* terminându-se abia în primăvara anului 1858.

Pentru „a nu mai fi trădat de poet" (așa cum considerase Wagner că s-a întâmplat când a compus opera *Benvenuto Cellini*) Berlioz scrie singur libretul, aventurându-se la o dimensiune cu totul neobișnuită. Furat de subiect, el ajunge la cinci acte de mari proporții și creează o muzică ce depășea cu mult durata unei reprezentații de operă obișnuite. Pus în fața acestei situații, el decide să împartă noua sa creație în două părți (fapt care, desigur, nu-i va fi străin lui Wagner când va compune monumentala tetralogie a Nibelungilor) și să o prezinte publicului în două seri consecutive.

În prima parte, intitulată *Căderea Troiei,* este prezentată tragedia troienilor, care, după zece ani de rezistență vitejească în fața atacului elen, sunt învinși printr-o ingenioasă strategie a invadatorilor (simularea unei retrageri și plasarea unui imens cal de lemn, ca ofrandă adusă lui Pallas, în fața porților Troiei). Subiectul acestei prime părți a *Troienilor* lui Berlioz este structurat pe trei acte, fiecare fiind compus din mai multe scene. Deosebit de contrastantă apare acțiunea primului act, în care, după ce se manifestă bucuria troienilor de a fi învins și de a putea trăi liber, se impune profeția Casandrei (fiica lui Priam, regele Troiei) despre nenorocirile ce vor continua să se abată asupra cetății. În actul următor procesiunea victoriei are loc în sala tronurilor lui Priam și al soției sale Ecuba. Printre curteni și luptători va apare Andromaca (văduva lui Hector) cu fiul îndoliat. Va apare și Eneea (eroul acestei epopei), acțiunea sărbătorească sfârșindu-se cu hotărârea nefastă de a se aduce calul de lemn în cetate, ca amintire a victoriei. Se impune din nou o scenă finală contrastantă, profeția jalnică a Casandrei încercând zadarnic să oprească marșul troienilor ce se credeau victorioși.

Actul al treilea al acestei prime părți poartă centrul de greutate al acțiunii întregii opere inspirată din *Eneida* lui Virgiliu. Troia este invadată de luptătorii greci ascunși în interiorul colosului de lemn și declanșează tragicul sfârșit al falnicei cetăți. Dar în timp ce flăcările îi cuprind împrejurimile, umbra lui Hector apare lui Eneea în vis și-i poruncește să plece pe mare în Italia cu soldații rămași în viață pentru a întemeia acolo o nouă

Scanned with OKEN Scanner

împărăție. Eneea îl ascultă, lăsând în urmă flăcări și moarte, așa cum profețise Casandra.

Cea de a doua parte a *Troienilor* se petrece la Cartagina, după cum anunță și titlul *Troienii la Cartagina*. Mai întâi în palatul reginei Didona, unde o altă prezicătoare (sora reginei) îi prevestește o dragoste ce o va face să uite grijile și răspunderea bunului mers al regatului ei. Din depărtare se aude marșul mateloților troieni ce au debarcat în port și Eneea apare, însoțit de suita sa, cu daruri de preț pe care le depune în fața tronului regesc. Profeția începe să se îndeplinească și întreg actul următor (al doilea) va fi cadrul realizării ei. Berlioz este de data aceasta în elementul lui, creând un tablou al naturii extrem de bogat în imagini. Nu lipsesc nici personajele de basm, nimfe, satiri, fauni, nici izbucnirea unei furtuni năprasnice care poartă eroii într-un refugiu în care ei își mărturisesc dragostea. Dar Eneea are o misiune și nu se va putea împotrivi zeilor. În actul al treilea, acțiunea se petrece în port, unde luptătorii troieni sunt nerăbdători să continue drumul lor către Italia. Din nou romanticul Berlioz excelează în lirism prin muzica ce evocă descumpănirea lui Eneea și jalea sa de a fi nevoit să-și părăsească iubita. Finalul (actul IV) va aparține în întregime reginei cartagineze. Deznădejdea ei, hotărârea de a se omorî, ultimele ei clipe profetizând nașterea lui Hanibal și căderea Cartaginei prilejuiesc lui Berlioz o ultimă suită de tablouri, asocierea dintre căderea Troiei și cea a Cartaginei din finalurile celor două părți ale operei, realizând o logică motivație a momentului de împărțire a ei în două reprezentații.

Soluția pe care Berlioz o dăduse în vederea posibilității de a-și fi putut face cunoscută această creație monumentală nu a avut ecou în receptivitatea celor ce conduceau spectacolele de operă la Paris. Ei preferau pe atunci muzica scrisă de Spontini, de Auber sau Meyerbeer și cu deosebire „cea nouă" a lui Offenbach, vechea valoare a mesajelor pentru care pledase Gluck fiind de mult uitată. Iată-l pe romanticul compozitor francez ajuns, după atâtea momente de glorie, să ofere zadarnic ultima sa creație spre reprezentare. Multitudinea de personaje sau de figuranți, amploarea decorurilor – cu fastul specific celor două Curți (de la Troia și Cartagina) ce implica și o vestimentație costisitoare – au speriat de la bun început directorii de teatre și colaboratorii lor. Calități de libretist existau cu evidență în partitura acestei grandioase realizări poetic-muzicale, dar acestea apăreau înăbușite de excesul de amănunte sau de lungimile existente în desfășurarea scenică. Ceea ce se impune la analiza ei este marea unitate a dramaturgiei muzicale, realizată prin tehnica „ideilor fixe" și arta transfigurării lor prin diferitele căi stilistice. Se mai impune și frumusețea paginilor descriptive, profunzimea momentelor de intens lirism, forța evocatoare a tragismului

Scanned with OKEN Scanner

ce domină povestirea — domenii de mult cucerite de compozitor — și nimeni nu ar putea contesta noii sale realizări: profunda sinceritate și evidenta actualitate a sentimentelor pe care le aclamă. Această substanță cântată de Virgiliu a și determinat unele voci de comentatori să considere creația lui Berlioz drept „*operă națională a popoarelor latine*"[1]. Dar peste evidente calități ale subiectului și ale muzicii ce îl exprimă, se simte o slăbire a inventivității romantice, o atenuare a îndrăznelilor ce au dat culoare atât de originală lucrărilor compuse până la *Copilăria lui Cristos*. Fără ca această ultimă trăsătură stilistică să fi determinat principalul obstacol în reprezentarea operei, partitura ei integrală a rămas mult timp necunoscută. Doar câteva fragmente desprinse din ea s-au cântat și s-au aplaudat în audiții particulare sau în cadrul unor concerte dirijate de Berlioz, pentru ca abia la 4 noiembrie 1863 să se învingă în parte dificultățile materiale și să aibă loc (la Teatrul liric) prima ei audiție, în condițiile unor mari amputări ale dramaturgiei scenice. Cu tot succesul primelor reprezentații, acestea nu au putut rezista peste data de 20 decembrie a aceluiași an 1863, an în care Berlioz împlinea șaizeci de ani.

Nici următoarea operă, *Béatrice și Bénédict,* care va fi și ultima creație a compozitorului francez, nu a mai putut contribui la gloria pe care el o cucerise prin lucrările sale simfonice și vocal-simfonice. De data aceasta este vorba de o „opera buffa" de mici dimensiuni (două acte) inspirată de comedia lui Shakespeare *Mult zgomot pentru nimic*. Berlioz își compune din nou libretul, îmbinând cu măiestrie latura poetică cu cea a comicului din modelul shakespearian. Așa cum se știe, acțiunea se petrece în Sicilia, tinerii eroi, anunțați în titlu, întrecându-se în a râde de actul căsătoriei, dar care sfârșesc prin a se supune lui. Puterea acestui compozitor al iubirii neîmpărtășite — sau frânate de un destin necruțător — de a se adapta la ambianța șăgalnică a celor doi tineri, la naiva lor înclinație spre ironie și umor, este surprinzătoare. Compozitorul vârstnic este de nerecunoscut. Muzica lui este plină de vervă tinerească, de la uvertura (care anunță — prin împletirea câtorva motive-ghid — capriciile acțiunii), până la ultima măsură. Melodismul, finețea orchestrației, claritatea formei, dezvăluie o îndreptare a artei sale către limpezimea gândirii clasice. „Este un model desăvârșit de visare și de tandrețe pe care liniștea nopții și calmul naturii îl pot sădi în suflet" descrie Charles Gounod, care a asistat la premiera din 5 august 1862 în noul teatru din Baden-Baden. „Murmure divine ale orchestrei sălășluiesc în această minunată pictură", adaugă el în scrisoarea adresată soției sale la Paris. „Totul este desăvârșit de frumos, perfect" ... dar compozitorul „este

1 Combarieu Jules, *Histoire de la Musique*, Ed. A. Colin, Paris, 1913, vol. III, p. 103.

abătut, parcă se clatină, se destramă ceva în el... Este dureros să-l vezi", își încheie impresiile mai tânărul Gounod, creator de curând al nemuritoarei opere *Faust* (1859). Era un subiect la care Berlioz se oprise de două ori în viață – la începutul afirmării sale (*Opt scene din Faust* – 1829) și la maturitate *(Damnațiunea lui Faust* – 1846).

Desigur că puternicul contrast existent între luminozitatea clasică a gândirii și a stilului folosit de primul compozitor romantic al Franței (în această ultimă operă) și starea sa sufletească – așa cum o descrie Gounod –, este tulburător. Luptător fățiș cu academismul contemporanilor săi francezi – așa cum apare înscris în multitudinea de articole scrise în presă, în voluminosul volum de *Memorii* și cu deosebire în muzica creațiilor sale simfonice și vocal-simfonice – Berlioz vârstnicul, cel care era „dureros să-l vezi", pare a fi capitulat. O dată cu oratoriul *Copilăria lui Cristos* lucrare ce a împărțit drumul său creator în două, inspirația sa părăsește sursa subiectivă pentru a se sprijini pe eposul biblic *(Copilăria lui Cristos)*, sau pe cel antic *(Troienii)* și sfârșește cu o creație sugerată de o fermecătoare pagină shakespeariană. Este o traiectorie biografică ce se reflectă atât în transformarea gândirii și a stilului compozitorului, cât și în starea fizică surprinsă de Gounod la ultima întâlnire.

A urmat apoi moartea celei de a doua soții (1863), singurătatea sa și repetatele crize de sănătate ce l-au izolat periodic de activitate, toate culminând cu moartea fiului său Louis (1867), singura urmă a iubirii care declanșase celebra muzică a *Simfoniei fantastice.* Trofeele rămase mărturie a trecerii lui prin viață și istorie, printre care și chitara dăruită de Paganini sau bagheta primită de la Mendelssohn-Bartholdy[1] nu mai aveau moștenitor. Din acești ultimi ani ai vieții rămân câteva mărturii dureroase înscrise de pana câtorva contemporani care l-au prețuit. „Bietul nostru prieten – scria Liszt principesei Caroline Wittgenstein – este tare abătut și plin de amărăciune. Ceea ce păstrează în adâncul sufletului îl apasă ca un coșmar... Accentul vocii sale s-a înmuiat, vorbește de obicei cu voce înceată și întreaga sa ființă pare a fi început să se încline către mormânt..." Nu poate fi trecută cu vederea nici dedicația pe care Wagner a făcut-o lui Berlioz pe partitura operei *Tristan și Isolda:* Marelui și scumpului creator al lui *Romeo și Julietta,* autorul recunoscător al lui *Tristan și Isolda* – partitură ce rămâne mărturie a legăturii dintre cei doi romantici la Biblioteca Națională din Paris.

Biografic, puține se mai pot spune despre sfârșitul lui Berlioz. Este ovaționat în continuare în sălile de concert din Paris, din Bruxelles sau

1 Aceste două daruri pot fi admirate în muzeul de instrumente muzicale al Conservatorului din Paris.

Scanned with OKEN Scanner

Viena și chiar din îndepărtatele metropole rusești – Petersburg și Moscova (1868) – unde lucrările sale răsună în interpretarea unor orchestre pe care Berlioz nu contenește să le laude: „Ce orchestre! Câtă precizie!" exclamă el în corespondența trimisă în țară. „Și trebuie să vă spun că în ciuda suferințelor mele, când mă apropii de pupitru și îi văd în jurul meu pe toți acești oameni minunați, mă simt înviorat și dirijez cum, poate, nu am reușit să o fac vreodată... Pe aici oamenii iubesc frumosul, trăiesc o intensă viață muzicală și literară, poartă în pieptul lor o flacără care te face să uiți de zăpadă sau de ger... De ce sunt atât de bătrân și de istovit?..." Iar după concertele de la Moscova, apar înregistrate noi impresii într-una din scrisorile trimise de compozitor lui Berthold Damcke, prietenul și executorul său testamentar: „Nu am să încerc să-ți descriu aplauzele care au izbucnit după executarea balului din *Romeo și Julietta* și a *Offertorium*-ului din *Requiem*. Orchestra și corul au aplaudat și ele, pur și simplu nu mai știam unde să mă ascund. Este impresia cea mai puternică pe care am produs-o în cursul întregii mele vieți."

Această viață nu va mai dura decât un singur an. Bolnav, epuizat de suferințe și de eforturile făcute în ultimul deceniu, Berlioz ajunge în pragul ultimei sale călătorii, de data aceasta a celei care nu mai cunoaște întoarcere – cea de la 8 martie 1869. Funeraliile de la 11 martie au fost așa cum se cuvenea unui membru al Institutului Franței, decorat cu Legiunea de Onoare, dar în convoiul ce se îndrepta către cimitirul Montmartre nu era de găsit nici urmă de vreo rudă, pentru că toți ai săi plecaseră înainte, unul după altul.

Ce a rămas în urma sa? Mai întâi vâlvătaia personalității sale tumultuoase, intrată curând în legendă. Pentru că marele public al Parisului, iubitor de opere melodramatice sau comice, ca și de tânărul gen al operetei, cunoștea prea puțin din „marea muzică" și era departe de a putea înțelege „noul" lui Berlioz. Prezența sa în viața muzicală pariziană era cunoscută și urmărită mai mult din cancanurile existente în articolele presei. Iar în ceea ce privește pe melomani aceștia erau, ca de obicei, împărțiți în două tabere estetice, adepții noului – în categorică minoritate – nereușind să surprindă decât în mică măsură geniul ce mijea în marea grabă creatoare a acestui prim simfonist romantic francez. O grabă în care stângăciile se alăturau îndrăznelilor, stârnind fie aplauze, fie contestări. Claude Debussy va considera mai târziu că acest compozitor „dă doar iluzia muzicii prin procedee specifice literaturii sau picturii", sesizând o trăsătură care îl detașează cu evidență de realizările clasice. Nu va trece mult și Darius Milhaud se va declara un mare admirator al muzicii lui „inepuizabilă în invenții și descoperiri îndrăznețe". Desigur că fără a fi fost un „geniu

Scanned with OKEN Scanner

melodic", ca Schubert sau Verdi – spre a da doar două din cele mai categorice exemple în acest sens –, ci excelând în harul de a conferi acestui principal mijloc de expresie al limbajului muzical deosebită plasticitate vizual-emoțională, Berlioz nu putea fi pe gustul multor contemporani francezi, dar nu au existat muzicieni de seamă care să-i fi ascultat realizările fără a nu-i fi sesizat originala identitate artistică și să nu fi fost influențat de scânteile ei. De la Paganini la Liszt, de la Schumann la Wagner, urmele de admirație lăsate de ei în scris sau în manifestări înscrise în documentele de arhivă atestă recunoașterea plasticității stilistice noi, fie că aceasta apelează la moduri bisericești sau scări fără semitonuri, fie că se sprijină pe cromatizări intense în procesul transfigurării ideilor muzicale (fixe sau nu), ca și pe o permanentă varietate a ritmicii și mai ales a coloristicii timbrale. Eforturile de a se elibera de supremația melodiei și armoniei tonale sunt permanente în creația sa, alături de cultivarea unisonului și a unor deliberate limpezimi ale limbajului său. În această privință, a contribuției sale la evoluția gândirii și exprimării muzicale, Berlioz și-a lăsat urma și în numeroasele articole scrise în presa vremii, dar mai ales în lucrări de estetică și tehnică componistică. În fruntea lor se plasează *Tratatul de instrumentație*, un prețios ghid pentru urmașii compozitorului, după cum menționează Saint-Saëns, unul dintre aceștia: „Datorită lui s-a format toată generația mea care, îndrăznesc să spun, a fost bine pregătită. Conținutul lui avea acest dar inestimabil de a înflăcăra imaginația, de a face să iubești arta pe care o trata". Cu deosebit talent sunt scrise și *Serile orchestrei*, *Studiile despre Beethoven, Gluck și Weber* sau *Călătoriile muzicale în Germania și Italia*, iar într-una din lucrările publicate în 1863 și profunda sa analiză a simfoniilor lui Beethoven. Postum i s-au publicat și cele două volume de *Memorii*, precum și o culegere de *Scrisori*, admirabile surse de cunoaștere a unor date din biografia sa, ca și din viața muzicală a vremii.

Astăzi, după un secol și jumătate, prezența vieții și artei lui Berlioz în evoluția istorică a muzicii poate fi privită cu limpezimea oferită de trecerea timpului. În ceea ce privește biografia apar, ca și în creație, evidente trăsături de inegalitate. Puternic la început – așa cum demonstrează hotărârea carierei sale (care a însemnat renunțarea la siguranța materială oferită de familie), el se va dovedi a fi o victimă a ambianței oferită de cele două căsătorii ale sale, ceea ce amintește de soarta lui Haydn, muzicianul clasic la fel de chinuit și de concesiv în căsnicie. Același traseu de descreștere a îndrăznelii creatoare se face remarcat și în domeniul creației, de la *Sardanapal* – compoziția cu care tânărul Berlioz a cucerit „Marele Premiu al Romei" – la puritatea *Copilariei lui Cristos*, de la clocotitoarea *Simfonie fantastica* la eposul antic sau coloritul comic din ultimele sale opere. Dar

Scanned with OKEN Scanner

nici defectele temperamentale și nici inegalitățile din muzica sa nu au putut justifica indiferența și nedreptățile la care a fost supusă trecerea sa prin viața muzicală pariziană, eșecul total cunoscut cu unele lucrări ce se vor înscrie în rândul capodoperelor din epoca romantică (cum a fost *Damnațiunea lui Faust,* pentru a da un grăitor exemplu), rămânând printre rănile ce au contribuit la destrămarea sănătății compozitorului și la atenuarea scânteilor de încredere ce le avea în forța fanteziei sale.

Ceea ce nu i se va putea tăgădui niciodată rămâne faptul că a fost un fenomen al începuturilor romantice, un impuls care a împrospătat gândirea muzicienilor vremii, purtându-i către o viziune nou-programatică și un stil de o plasticitate coloristică până atunci neatinsă.

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA A IV-A

MARII VIRTUOZI AI TIMPULUI

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL I

NICCOLO PAGANINI
(1782 — 1840)

Scanned with OKEN Scanner

Creația secolului al XIX-lea este deosebit de reprezentativă pentru manifestarea virtuozității interpretative instrumentale. Este greu și mult prea exterior (față de obiectul unei prezentări ce urmărește firul istoric al evoluției compoziției), de a face enumerarea celor ce au contribuit la impulsionarea tehnicii în procesul interpretativ, dar, din șirul marilor virtuozi ai acestui secol al romantismului muzical, se desprind două nume care continuă să-și mențină nemuritoare faima de „magicieni" ai instrumentelor la care au cântat – Paganini și Liszt.

Primul, Niccolo Paganini, contemporan mai tânăr al lui Beethoven și cu câțiva ani mai vârstnic al lui Schubert, vine din lumea Italiei și are o biografie ce excelează în trăsături caracteristice artistului romantic, din rândul cărora exaltarea laturii subiective pare a fi dublat aspectul obiectiv al unei înfățișări excentrice: foarte slab, foarte palid, cu deformații ale siluetei ce puteau fi urmarea unor studii prelungite peste limitele normale ale rezistenței fizice, după cum descriu primii biografi diferența dintre înălțimea umerilor sau mărimea mâinilor sale, cu degete lungi și osoase. Și ochii pătrunzători, exteriorizând o privire stranie, și neobișnuita subțirime a trupului său înalt au contribuit la viziunea satanică pe care unii contemporani au transmis-o în paginile de legendă ale descrierilor lor.

Paganini și vioara lui fermecată, „Paganini – demonul" și alte variate nuanțe de mister date virtuozității sale uluitoare au circulat și au deformat imaginea unui mare violonist al acelor timpuri. Astăzi, când în orice concurs de artă violonistică tinerii candidați se întrec în a-și prezenta măiestria și virtuozitatea lor instrumentală prin *Capriciile pentru vioară solo* (compuse de Paganini la nouăsprezece ani), arta și mica moștenire pe care ne-a lăsat-o prin creația sa nu mai poate apărea nimănui ca „demoniacă".

Ca de fiecare dată, condițiile biografice au avut rolul lor determinant în desfășurarea vieții și a realizărilor acestui original artist al romantismului muzical. În primul rând Italia, însorita „țară a muzicii" cu urmele

tulburătoare ale trecutului ei istoric, cu marile ei tradiții în toate manifestările artei. Câteva secole în urmă, orașul Genova, în care el s-a născut la 27 octombrie 1782, dăruise lumii primul ei cetățean cu nume nemuritor, pe Cristofor Columb (1451–1506), iar el, Niccolo Paganini, va fi cel de al doilea. Republică prosperă, înconjurată de noile porturi de pe malurile Mediteranei, Genova încetase treptat să se mai bucure de vechea glorie economică pe care o făurise comerțul ei maritim. Către sfârșitul secolului al XVIII-lea doar copiii genovezi mai visau să poată străbate mările și oceanele, asemenea strămoșilor lor. Antonio Paganini, tatăl viitorului violonist celebru, părăsise de mult acest vis. Era negustor de coloniale și marea strădanie a vieții sale nu a fost alta decât cea de a-și fi îndrumat cei cinci copii pe care i-a avut pe alte căi decât pe cele pe care trudiseră părinții săi. Ca toți fiii Italiei, iubea muzica cu pasiune, cânta la mandolină, la chitară și spera să-și vadă copiii prinși într-o carieră muzicală. Doar doi dintre ei au putut răspunde aspirației sale: Carlo – ce va fi angajat ca violonist în orchestra orașului Lucca – și Niccolo, cel care va deveni al doilea nume ilustru al orașului Genova, al „orașului lui Columb și al lui Paganini" cum va începe să fie denumit nu după multă vreme.

Pregătirea muzicală a acestui viitor mare violonist a început la cinci ani prin „joaca de-a cântatul la mandolină" și doar la șapte ani prin studii la vioară cu profesori mai puțin cunoscuți (Giovanni Cervetto, Francesco Greco) sau cu renume, ca Giacomo Costa, prin intermediul căruia micul Paganini a început să-și lanseze talentul în concertele duminicale de la biserica în care maestrul său era dirijor de cor. La opt ani începe să se manifeste și viitorul compozitor prin creația primei sale *sonate pentru vioară solo* și pentru *Variațiunile pe tema „La Carmagnola"*, ultima inspirată de patriotismul ce vibra în jurul său în momentul în care armatele lui Napoleon invadaseră pământul Italiei (numele temei fiind de pus în legătură cu un oraș din Piemont din care fusese lansată vesta scurtă pe care o purtaseră de curând luptătorii revoluționari francezi).

Din aceeași perioadă datează și câteva întâlniri cu muzicieni care i-au influențat personalitatea, până atunci supusă autorității tatălui său. Prima, seducătoare, cu un talentat violonist polonez (Duranovski), ale cărui efecte tehnice, până atunci necunoscute de el – l-au cucerit. A doua, cu profesorul Alessandro Rolla din Parma la care tatăl său îl dusese pentru perfecționare, prilej ce-l va îndrepta și către studii de armonie, de contrapunct, de orchestrație. Decisiv pentru evoluția sa ulterioară a fost însă prilejul de a-l fi ascultat pe Rodolphe Kreutzer, virtuozul violonist francez căruia Beethoven îi dedicase cea de a noua sonată pentru vioară și pian – *Sonata Kreutzer*. Și tot din acea vreme datează cufundarea sa în studiile celor *24 Capricii*

Scanned with OKEN Scanner

pentru vioară solo de Locatelli (1695–1764), admirație ce a rămas marcată în primul său opus, când chiar în primul dintre cele *24 Capricii* ale sale va apărea citată muzica din *Capriciul nr. 7* al maestrului italian.

După acest val de impresii și influențe și după un intermezzo biografic (1801–1804), în care tânărul Paganini pare a fi trăit departe de casa părintească primul său vis de dragoste (cântând și compunând exclusiv pentru chitară), vioara va relua locul ei principal în viața artistului. Turneele sale de concerte prin orașele Italiei, începute încă din anul 1797 (anul nașterii lui Schubert) vor dura trei decenii, perioadă ce-i va aduce o celebritate fără precedent în lumea virtuozilor viorii, ca și o avere remarcabilă care, în ciuda jocurilor de noroc, a aventurilor extravagante și a binefacerilor ce le îndrepta necontenit către familie, prieteni sau nevoiași, se refăcea după fiecare nou concert pe care îl dădea. Curând devine și un posesor de viori celebre (Stradivari, Amati, Maggini ș.a.) printre care și magnificul Guarnerius del Jesu ce îi fusese dăruit de către un negustor francez bogat (M. Livron) după ce l-a ascultat într-unul din concertele sale din orașul Lucca.

La Lucca s-a stabilit Paganini între anii 1805–1809, ca violonist solist, șef de orchestră și conducător al capelei Curții prințului Bacciochi, căsătorit cu o soră a lui Napoleon (Elsa, devenită ducesă de Toscana), mare admiratoare a sa. Vor urma apoi noi ani de turnee, cu popasuri prelungite la Milano (în 1813, în 1816) și triumfuri în marile și mai micile orașe ale Italiei, de la Palermo și Napoli la Roma și Florența.

Legenda a exagerat, desigur, viața aventuroasă a acestui mare violonist al tuturor timpurilor. Sfântă rămâne însă dragostea pentru fiul său Achile (născut la Palermo în 1825) pe care i l-a dăruit Antonia Bianchi, o cântăreață ce i-a fost parteneră de viață în anul 1828, când Paganini începe să concerteze și peste hotarele Italiei și această legătură, cu durata cea mai lungă din toate câte s-au presărat în viața sa, se sfârșește, nu fără ca mama copilului (care fusese încredințat tatălui) să fi primit siguranța unei liniștitoare rente viagere.

Șirul concertelor date în marile centre muzicale europene începe cu un răsunător succes la Viena. Despre primul concert dat în metropola austriacă cronica lui Fétis din „Revue musicale" va relata că a fost un eveniment care „a provocat în rândul populației o beție de entuziasm necunoscut până atunci" sau, după al șaselea concert, că „entuziasmul a ajuns la paroxism", Paganini devenind „moda zilei", iar printre impresiile muzicale înscrise de Schubert în ultimul an al vieții, se pot citi și cele pe care i le-a lăsat mișcarea *Adagio* din *Concertul în si minor* compus și cântat de violonistul italian: „Am ascultat un înger".

Scanned with OKEN Scanner

La Praga, la Varșovia și timp de doi ani prin orașele Germaniei (Dresda, Leipzig, Berlin, Frankfurt) arta și uluitoarea sa virtuozitate violonistică au cucerit admirația sălilor pline, în care pentru prima oară era ascultat un solist cântând fără partitură. Tânărul Schumann, pe atunci de nouăsprezece ani, nota în jurnalul său de impresii: „Ce seară! Paganini, o încântare! Îți simți sufletul transportat". O încântare care îl va conduce la transcrierea pentru pian a *Capriciilor* violonistului italian și la realizarea viitoarelor sale *6 Studii de concert*. Mai mult decât atât, Carl Guhr, șef de orchestră la Frankfurt și cunoscut violonist pe atunci, va scrie o lucrare vastă despre arta sa (*Arta lui Paganini de a cânta la vioară*), în paginile căreia el a reușit să descifreze trăsăturile ce îl deosebeau de alți violoniști (scordatura, mânuirea arcușului, pizzicato cu mâna stângă, punerea în valoare a sunetelor armonice, realizarea execuțiilor pe coarda sol, specificul digitației ș.a.), observații obiective, toate argumentate din punct de vedere violonistic, dar și cu o învăluire de oarecare mister în ceea ce privește în general interpretarea (o „nemaiîntâlnită magie", apreciază Carl Guhr elogios). „Ce-i mai lipsește lui Paganini pentru a dobândi la renumele său o pecete de durată indestructibilă? Să concerteze la Paris, în acest oraș al gustului și al luminii, unde se consolidează reputațiile binemeritate, unde se spulberă șarlatania... A sosit ceasul probei definitive..." — considera și François-Joseph Fétis, muzicolog și cronicar belgian de renume.

Cu această faimă de mare virtuoz, dar și de „vrăjitor al viorii", Paganini va da supremul său examen la Paris, metropolă a muzicii în acea vreme, printr-o primă serie de douăsprezece concerte presărate de-a lungul primăverii anului 1831. Considerat „divin" de unii, „eretic" de alții, marele artist italian a trăit gloria cea mai răsunătoare a carierei sale. „A fost un entuziasm dumnezeiesc și diabolic" — scria Ludwig Boerne după primul concert din 9 martie 1831. „Ar fi imposibil de descris entuziasmul de care a fost cuprins publicul ascultând pe acest om extraordinar. Emoția a mers până la delir, la frenezie..." descria și Fétis succesul serii. „Ce om, ce vioară, ce artist, Dumnezeule! Câtă suferință, câtă durere, câtă tortură în cele patru coarde..." transmitea și Liszt într-o scrisoare adresată prietenului său Pierre Wolf.

Cu aceste elogii și cu un remarcabil câștig material, Paganini părăsește Franța (iunie 1831) pentru a concerta în Anglia. Primirea făcută la Londra, succesul copleșitor și numeroasele chemări ce i-au fost făcute de către diferite provincii engleze, de Irlanda și Scoția, l-au reținut pe pământ britanic timp de zece luni. „Un adevărat Samuel în înfățișare și fără îndoială un demon în performanțe" apreciază un cronicar englez după audiția unuia din concertele susținute la Londra.

Scanned with OKEN Scanner

Revenit la Paris în vara anului 1832 în plină epidemie de holeră, Paganini va concerta și în beneficiul familiilor lovite de pierderi, derutând pe cei ce înclinau să-l condamne pentru arta sa „demoniacă". Deși cu sănătatea șubrezită, el va continua să concerteze, împărțindu-se între Paris și Londra. Nu uită nici locurile natale, unde se refugiază în anul 1834. La Genova și la Parma, unde și-a stabilit un timp reședința, este primit în triumf. Se va întoarce la Paris doar în anul 1837, când va da din nou dovada generozității sale prin darul celor 20 000 de franci-aur făcută lui Berlioz, aflat în dificultate după căderea operei sale *Benvenuto Cellini*. „Am făcut-o pentru Berlioz și pentru mine, va scrie el în legătură cu acest gest generos. Pentru Berlioz, pentru că acest geniu duce o permanentă luptă împotriva invidiei și a ignoranței; pentru mine însumi, fiind convins că posteritatea îmi va mulțumi pentru ceea ce am făcut."

Sănătatea sa, șubredă din tinerețe, începe să se agraveze din ce în ce mai amenințător în acești ani de eforturi și călătorii îndelungate cu diligența, ca și de stilul său de viață dezordonat și aventuros. Iată-l nevoit să se refugieze departe de forfota și umezeala Parisului. Cu fiul său alături se stabilește la Marsilia (1838) și moare în brațele acestuia la Nisa, la 27 mai 1840. Renumele de magician și de eretic au determinat refuzul bisericii de a-i fi oficiat o slujbă religioasă, iar lipsa acesteia din actele oficiale au dus și la refuzul cimitirelor solicitate de a primi trupul lui neînsuflețit. După îndelungi așteptări în fundul unui beci, sicriul a fost transportat în secret la Genova și înmormântat în mare taină într-un cimitir mărginaș al orașului — acest oraș pe care posteritatea îl va numi în curând „orașul lui Columb și al lui Paganini". Vor trece nouă ani până când fiul său va primi autorizația de a face ilustrului său tată o înmormântare creștinească la un cimitir dintr-o localitate de lângă Parma, de unde, după alți douăzeci de ani, va fi dezhumat și înmormântat definitiv în cimitirul central al orașului Parma, în care trecătorul poate întâlni un monument impunător pe care neconsolatul său fiu încrustase epitaful: „Lui Paganini, cel care dăruia armonii divine cu vioara sa".

Un singur fiu („Achile din Palermo"), un singur elev (Camillo Sivori — căruia Paganini i-a lăsat prin testament una din viorile sale Stradivarius) și o imensă avere care cuprindea printre altele și un impresionant număr de viori de mare valoare (Amati, Stradivari, Ruggieri, pe lângă celebrul său Guarnerius del Jesu de care nu s-a despărțit de-a lungul întregii cariere), ca și manuscrisele câtorva din creațiile sale au rămas marea mărturie a trecerii prin viață a acestui artist romantic acuzat de magie. Astăzi, când creația sa a devenit o piatră de încercare în realizările de performanță ale violoniștilor din întreaga lume, când al său Guarnerius del Jesu, lăsat prin testament Genovei și păstrat cu sfințenie

Scanned with OKEN Scanner

în Muzeul central al orașului se oferă fiecăruia dintre cuceritorii concursului „Paganini" pentru a cânta la concursul de gală, legenda magiei lui Paganini s-a risipit, făcând loc unei recunoașteri și prețuiri unanime.

CREAȚIA

După cum transmit contemporanii ce i-au fost în preajmă, Paganini a fost un adevărat sclav al muzicii. Studiile copilului (în jur de zece ore pe zi) și programul excesiv de încărcat al artistului matur (atingând performanța neobișnuită de a fi susținut și 150 de concerte de-a lungul a zece luni, așa cum s-a întâmplat cu prilejul primei sale călătorii în ținuturile britanice), i-au măcinat an de an rezistența fizică.

În ceea ce privește creația, aceasta pare a fi fost o preocupare pe cât de sporadică pe atât de atrăgătoare, ceea ce se deduce și din faptul că Paganini nu a compus decât pentru acele instrumente la care el cânta (vioara, viola, chitara). În primul catalog (alcătuit de N. Conestabile la puțină vreme după moartea violonistului) figurează în jur de cincizeci de lucrări (cărora cercetătorii le-au adăugat în timp încă o sută), dar din rândul acestora doar câteva titluri au mai continuat să afirme numele creatorului lor în sălile de concert. În primul rând cele *24 de Capricii pentru vioară solo,* care deschid lista de opusuri, dezvăluind principala trăsătură a vocației sale creatoare — cea de a înregistra pe partitură parte din căile prin care cucerise neobișnuitele sale performanțe tehnice. Dar conștient de faptul că asemenea performanțe nu pot avea însemnătate decât în măsura în care răspund necesității de a reda și realiza intensitatea unei expresivități artistice, Paganini a specificat pe coperta lucrării relația dintre aceasta și viitorii ei interpreți: „Dedicati agli artisti" (dedicație apărută o dată cu prima ei publicare, la editura Ricordi, în anul 1817).

Gen muzical a cărui arhitectură ascultă numai de fantezia compozitorului, *capriccio* are o veche tradiție în istoria muzicii, prezentând o evoluție în care a dobândit unele trăsături demne de relevat, ca cea de „extravaganță" (ca în *Capriccio stravagante pentru vioară solo* compus de Carlo Farina în prima parte a secolului al XVII-lea), de programatism (ca în *Capriccio sopra la lontanonza del suo fratello dilettissimo* de J. S. Bach) sau de intenții pedagogice (ca în cele *24 Capriccii* de Locatelli, a căror realizare tinde către cucerirea posibilității de învingere a diferitelor dificultăți tehnice). În factura liberă caracteristică acestui gen, Paganini a găsit terenul

Scanned with OKEN Scanner

cel mai prielnic pentru a transmite rezultatul eforturilor făcute de el de-a lungul copilăriei și adolescenței, în aspirația de a deveni un artist-interpret de neegalat. Se știe că pe atunci tatăl său îi fixase un regim de studii extrem de sever, dar se știe mai puțin că, plecând de la această solicitare, copilul a aflat în cadrul timpului impus adevăratul sens al existenței sale, ajungând să-și prelungească singur eforturile practice și până la patrusprezece ore pe zi, durată ce abia îi lăsa răgaz și pentru alte preocupări firești, în afara orelor de odihnă. De altfel, biografii justifică anumitele deformații ale aspectului său fizic, ca și starea sănătății sale de timpuriu șubrezite, prin neobișnuitul exces de muncă și de consum nervos, ceea ce s-a agravat, ulterior acestei epoci de ambițioasă pregătire, și printr-un stil de viață dezordonat, cu jocuri de noroc și aventuri.

Față de contemporanii săi romantici (ca Schubert, Berlioz, Schumann, Liszt sau Wagner – pentru a da doar o parte din exemple) deosebit de atrași de literatură, tezaur inspirator pentru o mare parte a muzicii lor nepieritoare, Paganini rămâne mai sărac în această dimensiune a orizontului cultural, ceea ce s-a și reflectat în ansamblul creației sale. Dar peste această condiție de particularitate a pregătirii primite, se face simțită o vâlvătaie interioară pe care doar cei aleși au putut-o transmite prin scrisul sau arta lor. Și aceasta de la primul opus creat *(Capriciile pentru vioară solo)* prin care a lansat nu numai o manieră interpretativă de o dificultate nemaiatinsă până și multă vreme după el, dar și mărturia unei sensibilități specific romantice de tip italian. Căutând să-i plaseze realizările în contemporaneitatea italică, Schumann îl considera „pe primul loc, între noii compozitori italieni (din rândul cărora făceau parte Rossini, Donizetti, Bellini), după cum relatează Georg Eismann în monografia *Robert Schumann* (la p. 104), având în vedere izvorul din care compozitorul și-a tras seva cantabilității pe care o aveau temele din *Capriciile* sale. Era acel izvor alcătuit din contopirea melosului popular italian cu cel specific cântecelor intonate – cu exuberanță sau cu nostalgie – de marinarii din port, cântece pe care le ascultase de mic copil în ambianța orașului natal, ca și în intimitatea serilor petrecute în casa părintească, când tatăl său le cânta acompaniindu-se la chitară.

Fără a fi forat în adâncurile deschise de pana lui Dante, Shakespeare sau Goethe, Paganini s-a dovedit a fi fost deosebit de sensibil la dramele epocii în care a trăit, așa cum rămân mărturie actele de generozitate ale artistului devenit bogat și, cu deosebire, paginile creației sale, din rândul cărora, e drept, doar puține au rezistat cernerii timpului. Prezența sentimentului de compasiune sau a celui de revoltă împotriva agresiunii pe care o reprezenta pe atunci invazia armatelor lui Napoleon pe teritoriul italian poate fi

Scanned with OKEN Scanner

surprins, de exemplu, și în muzica unuia dintre *Capriciile* primului opus, anume – în *Capriciul* nr. 4, mult admirat de Schumann. „În timpul prelucrării lui (pentru pian – n.n.) – nota compozitorul german – îmi plutea înaintea ochilor viziunea marșului funebru din *Simfonia Eroica* de Beethoven. Probabil că și voi (ascultătorii) veți găsi această asemănare." Legătura făcută de Schumann între miniatura violonistică compusă de Paganini și tulburătoarea frescă simfonică beethoveniană (gândite amândouă în tonalitatea *do minor*) nu a putut fi confirmată de urma vreunei indicații sau aluzii făcută de compozitorul italian în conversațiile sau corespondența sa. Cert este că realizarea acestor două creații datează din aceeași perioadă a luptelor napoleoniene care au declanșat valuri de suferință și au lăsat pe câmpurile bătăliilor lor trupurile neînsuflețite ale atâtor luptători. Tânărul Paganini nu putea fi străin de spectacolul tragic care nu a ocolit nici orașul său natal în anii de la răspântia dintre veacuri (1799–1800), și fără a fi anunțat programatic sentimentul pe atunci trăit, i-a încrustat vibrația în unele pagini ale creației sale. Așa se explică gravitatea sau tristețea unora din melodiile sale și împletirea acestora cu tonuri maiestuoase, așa cum ilustrează muzica unora dintre paginile compuse, printre care figurează și *Capriciul* nr. 4 prelucrat mai târziu pentru pian de Schumann. Acesta este, de altfel, și sentimentul care a declanșat coloritul epic al unora din temele lucrărilor sale, trăsătură ce amintește și legătura compozitorului cu practica pasionată a cântatului la chitară, în care cântărețul povestește sau se destăinuie cu acompaniament instrumental.

Ceea ce este însă caracteristic și definitoriu *Capriciilor* lui Paganini este prezența neclintită a intenției compozitorului de a demonstra cum pot fi învinse dificultățile tehnice întâlnite în procesul de interpretare, ceea ce nu absolvă interpretul-artist de a căuta și de a reda substanța muzicală pe care o relevă Schumann în observațiile făcute de el în legătură cu cel de al patrulea *Capriciu.*

Nespecificat este programatismul și în muzica altor *Capricii* din acest prim opus al lui Paganini, cum ar fi în *Capriciul* nr. 9 (prelucrat și acesta de Schumann, ca și de Liszt), cunoscut sub denumirea de *Caccia,* în care fantezia ascultătorului poate urmări dinamismul pe care îl are cavalcada unei vânători în ambianța naturii mărețe, terminat la ivirea amurgului prin tonuri stinse *(pianissimo)* și mișcare *ralletando.* Plutește în acest *Capriciu* și o evidentă privire înapoi către trecutul preclasic, către Vivaldi sau către Domenico Scarlatti, compozitori ce au cultivat și ei tradiționalul gen al *Cacciei,* dar de data aceasta intenția de a transmite imaginea trepidantă a vânătorii este realizată pe calea unor mijloace tehnice extrem de greu de învins. O altă „privire înapoi" o îndreaptă Paganini și către modelul său

Scanned with OKEN Scanner

(Locatelli) în *Capriciul* nr. 1 și *Capriciul* nr. 2, reluând intențiile pe care înaintașul său le transmisese în *Capriciile* sale nr. 7 și nr. 14, dar la scopul tehnic (precumpănitor în realizările lui Locatelli) se adaugă și aspirația romanticului creator, ceea ce colorează și dă independență celor 24 de piese cuprinse în primul său opus. Și dacă Paganini va propune în scriitura fiecăreia dintre aceste piese anumite soluții tehnice ce conduc la dobândirea unei mari virtuozități violonistice, el o va face prin intermediul unei muzici ce nu este lipsită nici de diversitatea stărilor lui emoționale și nici de luciditatea muzicianului-compozitor. Se simt permanent căutările lui, se simte harul creator și atenția pe care o dă artistul-arhitect în construcția acestor miniaturi instrumentale, cărora le creează uneori introduceri ce transmit impulsuri sau cuprind esențe ideatice, de la cea aleatorică a *Capriciului* nr. 5 (căruia îi lipsesc și indicațiile de tempo și cele de măsură), la tonul solemn al debutului din *Capriciul* nr. 17. Varietatea de gândire a condus permanent muzica șirului său de *Capricii,* ceea ce poate fi surprins în primul rând în coloritul conținutului lor poetic (idilic-pastoral, eroic, melancolic, exuberant etc.), fie în derularea muzicii unei singure piese, ilustrând astfel nu numai uluitoarea experiență a violonistului-virtuoz, dar și efervescența trăirilor sale interioare. Desprindem dintre exemplele posibile de alternanță a imaginilor și a substanței lor emoționale pe cel care îl oferă suita *Capriciilor* nr. 20 și nr. 21 deosebit de convingătoare în acest sens. Pastoral, senin, în mișcarea *Allegretto,* cu indicația *dolce,* cel de al douăzecelea *Capriccio* rămâne reprezentativ pentru sensibilitatea compozitorului la frumusețile naturii și la intonațiile cântecelor de păstori („pifferari" – cum se numeau acești artiști populari care cântau din „piffero", un instrument de suflat cu ancie dublă). Sursa acestei inspirații o confirmă și prezența unei pedale prelungite pe tonică *(re),* manieră de a cânta ce amintește de tradiționalul ison popular. Imaginea unui dans țărănesc sugerată în episodul următor, cu relief de plastică vioiciune, colorează contrastant tabloul muzical, totul realizat prin mijloace tehnice de variată dificultate interpretativă. Ceea ce se întâmplă în realizarea *Capriciului* nr. 21 ilustrează cu evidență varietatea simțămintelor lui Paganini și reflectarea lor în muzica sa. După seninul pastoral al *Capriciului în re major,* urmează o muzică a cărei substanță e concentrată în indicația dată de la bun început de compozitor: *amoroso.* Profunzimea sentimentului de dragoste, intensitatea lui romantică, au determinat realizarea unei melodii prelungi, asemenea unei plutiri ce caută un sprijin. Pornirea acestei idei muzicale (anticipată de schițarea unei încercări de avânt ce apare în primele două măsuri) trebuie să fie interpretată *con espressione,* apoi *dolce,* expresivitate ce este condusă la un dramatism emoțional rar întâlnit la artiștii ce aveau doar douăzeci de ani. Comentatorii

Scanned with OKEN Scanner

acestui *Capriccio* surprind în desfășurarea mult prelungită a melodiei o factură stilistică ce antedatează viziunea „melodiei infinite" wagneriene. Fără a fi avut geniul și cultura compozitorului german (mai tânăr decât el cu trei decenii) Paganini, victimă a unui fizic neatrăgător și a unei naturi arzătoare, specific mediteraneene, face în această piesă violonistică miniaturală destăinuirea unui simțământ copleșitor, subordonând întru totul principalul scop al creației sale (cel de a transmite violoniștilor pasionați unele căi de cucerire a virtuozității interpretative).

Mai puțin cunoscător al mitului lui Mefisto, dar profund marcat de emoțiile încercate de el ca spectator al teatrului de păpuși — cu mare vogă în Italia acelor vremi —, el a reușit să imprime unora din aceste piese (ca de exemplu în paginile *Capriciilor* nr. 10, 13, 22) imagini fantastice, cu vârtejuri de dans ce par a înlănțui personaje din lumea întunecată a Sabatului, fără a fi simțit nevoia de a le anunța prin indicații programatice. Alternanța stărilor emoționale, transformarea intensității lor, atât de caracteristică stilului său în general, poate fi remarcată cu deosebire atunci când construiește arhitectura muzicii sprijinindu-se pe tehnica variației pe o temă, așa cum realizează în ultimul *Capriccio* (nr. 24). Este, poate, cel mai cunoscut dintre toate piesele grupului, datorită atât frumuseții și ingeniozității pe care o are structura subiectului (care cuprinde în germene specificul acestei tehnici, fiecare măsură a temei fiind o variație a motivului inițial), dar și prelucrării pe care compozitori iluștri (ca Schumann, Liszt, Brahms sau Rahmaninov) i-au făcut-o ulterior. Cele unsprezece soluții artistice de transfigurare a temei de bază apar cu totul reprezentative pentru măiestria cu care Paganini a îmbinat scopul lucrării (cel de model al unor dificultăți tehnice ce trebuiesc învinse) cu inspirația și vocația sa componistică.

Cercetătorii creației lui Paganini mai menționează câteva creații pentru vioară solo, printre care un *Fandango-Spagnolo* (al cărui manuscris s-a pierdut) și un *Capriciu de adio* (publicat de Editura Schott în 1833) cărora se mai poate adăuga și un *Duet-minune* (cum l-a intitulat Carl Guhr în volumul său despre *Arta lui Paganini de a cânta la vioară*, publicat la aceeași editură cu trei ani în urmă).

S-ar putea spune că Paganini a compus cu aceeași pasiune și pentru *chitară*, instrument cu mare vogă în vremea sa. Cercetătorii menționează peste o sută de compoziții pentru chitară solo, din rândul cărora doar o parte au fost publicate în timpul vieții (treizeci și cinci de *Menuete* și alte treizeci și două de piese mici).

Scanned with OKEN Scanner

În ceea ce privește *compozițiile pentru cuplul vioară-chitară* – instrumente la care Paganini a cântat de copil – acestea s-au făcut cunoscute cu deosebire din anul 1820, an în care editura Ricordi din Milano a publicat cele *12 sonate* (ce vor figura în lista de lucrări ca op. 1 și op. 3). Sunt lucrări create între 1801–1804, perioadă în care tânărul compozitor abia împlinise douăzeci de ani și își trăia primul său vis de dragoste. De altfel și titlul pe care el îl va da unei noi creații pentru acest cuplu instrumental – *Duetul de dragoste* al anului 1807 – va reflecta amintirea acelei perioade, dar muzica ei nu va fi publicată decât peste un secol (în 1951, la Mainz, la Editura Schotts Söhne). Postum vor apare și *Duetele florentine* pe care aceeași editură le va publica în 1952, precum și cele *60 de variațiuni* pe tema unui cunoscut cântec popular genovez, create de compozitor către apusul vieții (în 1835) și publicate la Paris în 1951. La Frankfurt i se vor tipări și două lucrări de mai mare amploare. *Marea sonată pentru chitară și vioară* (în 1922) și *Sonata pentru chitară și vioară* (1955), dar muzica dedicată acestui duo instrumental se va face mai mult cunoscută prin transcripțiile sau aranjamentele făcute pentru pian de către diferiți muzicieni (ca violonistul german Ferdinand David, sau violonistul francez Delphin Alard). Din anul 1840 datează și versiunea publicată sub îngrijirea lui Michelangelo Abbado pe succesiunea unor episoade muzicale preluate din sonatele op. 3 (nr. 4 și nr. 5), cu titlurile *Tamburino, Allegro mottegiando* și *Adagio amoroso.*

Chitara este indicată ca acompaniament și pentru unele sonate compuse de Paganini pentru vioară-pian (sau vioară-orchestră), putând înlocui pianul sau orchestra și ilustrând astfel prezența acestui instrument în gândirea compozitorului.

Privind în ansamblu creația restrânsă și inegală pe care Paganini a lăsat-o în urma sa, se poate observa că în afara *Capriciilor* op. 1 (care i-au ilustrat primele impulsuri creatoare) doar două genuri au mai fost cultivate de el: *Sonata* și *Concertul,* în a căror muzică a dominat forma și tehnica *Variațiunii pe o temă.*

Privite ca lucrări ce aparțin unei anumite perioade din istoria muzicii, sonatele lui Paganini sunt departe de a avea valoarea celor create de ștrii clasici sau de cei ce și-au înscris numele lor la începutul epocii romantice. În vara anului 1807, când marele violonist a interpretat în primă audiție *Sonata „Napoleon"* – op. 31 cu acompaniament de orchestră, a uluit auditorii italieni nu atât prin substanța sau dramaturgia ei muzicală, cât mai ales prin marea ei originalitate. Era prima sa sonată cu variațiuni compusă exclusiv pentru cea de a patra coardă a viorii,coarda *sol* și acompaniament orchestral care, așa cum s-a mai semnalat, putea fi și de chitară.

Scanned with OKEN Scanner

Asemenea extravaganță exterioară a realizării unei muzici dedicată viorii, care era încărcată în același timp și cu mari dificultăți tehnice, nu se mai auzise. Și totuși, paralel cu această demonstrație de virtuozitate, putea fi surprinsă și deosebita sensibilitate a compozitorului, când, începând cu mișcarea *larghetto*, apărea frumusețea unei teme lirice, urmată de transfigurări ce ilustrau variatele lor ipostaze expresive.

Pentru cea de a patra coardă a viorii va compune Paganini și *sonata Maria-Luisa*, pentru vioară și orchestră mică (sau chitară), precum și *Maiestuoasa sonată sentimentală* (cu variațiuni pe tema imnului austriac compus de Joseph Haydn). Tehnica variațională și realizarea ei pe cea de a patra coardă a viorii va fi aleasă de Paganini și pentru o lucrare inspirată de muzica lui Rossini din opera *Moise* (*Sonata rugăciunii* — op. 24), una din cele mai grăitoare mărturii despre prietenia ce a existat între cei doi mari muzicieni ai Italiei acelor vremi. În acest sens, celebră a rămas exclamația plină de haz a genialului creator al *Bărbierului din Sevilla*, în legătură cu talentul lui Paganini: „Ce fericire că Paganini nu se dezlănțuie și în genul operei! Ce rival periculos!"

Cu titluri programatice vor apare și alte sonate compuse de Paganini (de data aceasta pentru toate cele patru corzi ale viorii), ca cele intitulate *Furtuna* (1828), *Varșovia* (1829), *Appassionata* (1829), *Primăvara* (1838), ca și unele *Variațiuni pe o temă* de Rossini, de Paisiello, de Mozart sau ale unor cântece venețiene, vestita *O, mamma!*, a unor imnuri ca *God Save the King* sau *La carmagnola*, expresie a patriotismului italian din timpul invaziilor napoleoniene.

Din rândul acestor compoziții purtătoare de titluri programatice, cel mai mare răsunet l-a avut *Le streghe* (Dansul vrăjitoarelor), în tradiționala formă *Introducere și variațiuni* (pe o temă desprinsă de Paganini dintr-un balet compus de F.X. Süssmayr), lucrare pentru vioară și orchestră (op. 8). Originalitatea și coloritul straniu al muzicii vor atrage atenția unor compozitori ce i-au urmat (ca Fritz Kreisler, I. B. Kramer, George Enescu ș.a.) determinându-i să facă un acompaniament pentru pian (cel făcut de George Enescu aflându-se la Muzeul Enescu din București). O versiune pentru violoncel și pian (într-o transcripție făcută de R. Bokmül) și alta pentru flaut și pian (de G. Bricialdi) completează lista contribuțiilor la popularitatea acestor „variațiuni instrumentale romantice, pe cât de măiestrite, pe atât de originale", după cum comunica un comentator german impresiile sale în „Allgemeine musikalische Zeitung", după ce le ascultase interpretate de Paganini la Scala din Milano, în prima lor audiție din 29 octombrie 1813.

Scanned with OKEN Scanner

Interes a declanșat și un *Allegro de sonata* intitulat *Moto perpetuo* pentru vioară și orchestră (op. 11) compus de Paganini la maturitate (în 1830) și publicat postum (în 1851). Este o lucrare care a fost multă vreme apreciată drept un studiu pur tehnic privind suplețea brațului drept, solicitat permanent de efortul a se menține într-o mișcare ce nu cedează decât în ultima măsură (dificultate ce include și atenția unei perfecte corespondențe între acțiunea acestei mâini cu cea a celei stângi). Și totuși, interpretarea pe care unii artiști au reușit să o dea acestei miniaturi violonistice – concepută pe succesiunea unor permanente modulații – a putut dezvălui și o caracteristică aspirație romantică, cea de neînfrânată înaintare existentă în misterul vieții, acel *perpetuum mobile* ce nu va întârzia să fie reluat și de compozitorii secolului XX.

Să mai amintim de încercările pe care le-a făcut Paganini de a introduce vocea omenească în unele lucrări instrumentale? Câteva romanțe și canzonete fac figurație printre lucrările nepublicate din lista creației sale, dar printre acestea este semnalată și prezența unei sonate pentru vioară, orchestră mică și cor, intitulată *Sonata mânăstirii Sfântului Bernard*. Este singura lucrare cu fond religios din întreaga sa listă de compoziții, dar și acesta tratat original, formației corale neîncredințându-i-se cuvinte purtătoare de sensuri mistice sau eclesiastice, ci doar un rol complementar în realizarea descrierii muzicale a unor momente desprinse din uniformitatea vieții de mânăstire. Așa poate fi interpretat corul bărbătesc, intonat la unison, fără cuvinte, în acompaniamentul grav al violoncelilor și contrabașilor când este evocat momentul răsăritului de soare, moment în care – după bătaia pendulei (*La pendula, Larghetto*, după cum cere compozitorul în partitură) – călugării pornesc către lăcașul de rugăciune. Cercetătorul Georg Knasky consideră că lucrarea pare a fi fost compusă între anii 1828–1830, dar ceea ce se poate afirma cu certitudine este faptul că de data aceasta violonistul ilustru a împărțit succesul său în egală măsură cu compozitorul lucrării interpretate, așa cum rezultă din cronicile ce au urmat prezentării ei la Paris (1823), la Londra (1832) sau Torino (1837).

Scrise pentru a fi interpretate de el însuși, sonatele lui Paganini părăsesc vechea lor ambianță camerală, devenind creații destinate sălilor de concert, concepție ce a condus compozitorul nu numai la înlocuirea pianului prin ampla sonoritate a unui ansamblu orchestral, dar și la includerea unei formații corale atunci când fantezia sa o cere, chiar dacă acesteia nu i-a conferit rolul de a transmite mesaje înălțătoare – așa cum inaugurase Beethoven cu câțiva ani în urmă (1824) în muzica ultimei sale simfonii.

Scanned with OKEN Scanner

Un alt gen în care Paganini și-a încercat fantezia creatoare a fost *Cvartetul* pentru instrumente de coarde. Din ceea ce se realizase până atunci în acest domeniu cameral el cunoștea prea puțin (a nu se uita că Haydn și Beethoven mai trăiau când tânărul violonist se avânta în această direcție a compoziției). Se presupune că nu-i erau străine cvartetele pe care le scrisese copilul Mozart la Milano *(Cvartetele milaneze)* și nici unele dintre compozițiile lui Giovanni Battista Sammartini (1698–1775), un „zeu al muzicii", cum îl considerau italienii timpului pe acest organist de la Milano. Ceea ce rămâne caracteristic cvartetelor compuse de Paganini este marea lor libertate în construcția muzicii, în alcătuirea formației interpretative, în limbajul care acorda viorii prime un rol cu totul dominant, în ciuda emancipării concepției de ansamblu pe care clasicii o realizaseră în creațiile lor din domeniul acestui gen cameral.

Din primul grup de trei cvartete compuse de Paganini în anul 1800 (era anul în care și Beethoven lansase primele sale cvartete cu număr de opus), doar unul va fi publicat (și acesta în ultimul an al vieții compozitorului) – *Cvartetul în mi major* – purtând titlul *Marele cvartet pentru două viori, violă și contrabas.* Câțiva ani mai târziu (în 1802), Paganini va relua genul și, înlocuind vioara secundă cu chitara, va mai compune încă două grupuri de câte trei cvartete, singurele pe care le va considera demne de a fi incluse în lista de creație (ca op. 4 și op. 5), lucrări care au fost apreciate și de Editura Ricordi, ce le va publica și va contribui la răspândirea lor. Mult mai târziu (între anii 1818–1820), Paganini va mai crea pentru aceeași formație instrumentală (vioară, violă, chitară și violoncel) încă 15 cvartete, dar pe acestea nu le va mai include în rândul creației cu număr de opus. Identificate mai mult prin numele diferiților dedicatari *(Cvartetul Catarinei Reggi, Cvartetul marchizului Filippo Carega* ș.a.m.d.), aceste lucrări au rămas reprezentative pentru semnificația purtată de intenția compozitorului de a fi omagiat o prietenie sau de a fi răspuns unui anumit sentiment de îndatorire pe calea muzicii sale. Cu anul 1820 se încheie șirul cvartetelor sale pentru instrumente de coarde. Doar o singură compoziție – *Sonata cu variațiuni pentru vioară, violă, chitară și violoncel* (datând din 1824) – mai apare semnalată de cercetători ca fiind dedicată de compozitor singurului său elev reprezentativ – Camillo Sivori. Câteva *trio*-uri (pentru vioară, chitară, violoncel), câteva *duete* (pentru vioară-violoncel sau pentru două viori) ar mai putea fi adăugate la încercările compozitorului de a compune în genuri camerale, pagini melodioase (într-un caracteristic stil omofon) ce îmbină lirismul cu voioșia, trăsături atât de specifice temperamentului italian, dar fără ca valoarea lor să le fi dat rezistență în trierea pe care o face trecerea timpului.

Scanned with OKEN Scanner

Genul în care numele acestui compozitor va continua să strălucească peste prezentul vieții sale a fost *Concertul.*

Sunt semnalate opt concerte pentru vioară compuse de Paganini, din rândul cărora patru întregite cu partea lor orchestrală, iar din acestea doar două rămase în repertoriul marilor violoniști.

Despre frumusețea unora dintre paginile celor ce nu se mai cântă astăzi, au rămas relatări în scrierile biografilor sau în cronicile vremii. Printre acestea se desprind elogii la adresa muzicii celui de al treilea concert *(Concertul în mi major),* cu un original *andante-vivace* în *Final (à la Polacca),* ca și al Concertului nr. 4 *(Concertul în re minor),* pe care Editura Gallini din Milano l-a și publicat în anul 1954. Mai importante rămân, însă, concluziile pe care le-a făcut Karl Guhr, șef de orchestră și bun violonist al vieții muzicale germane în acea vreme, după audiția recitalurilor pe care Paganini le-a susținut la Frankfurt în anul 1829 (în repertoriul căruia *Concertul* nr. 4 figura în prima lui audiție de la 26 aprilie 1829). „Ceea ce deosebește în primul rând pe Paganini de alți violoniști, scria Karl Guhr în studiul său pe care Editura Schott din Paris l-a publicat doi ani mai târziu, este: 1. maniera în care el își acordează instrumentul; 2. mânuirea arcușului care îi este cu totul proprie; 3. îmbinarea și legătura care o creează între realizările arcușului său cu *pizzicato* făcut cu mâna stângă; 4. întrebuințarea armonicelor sale (duble sau simple); 5. execuția sa pe coarda *sol*; 6. incomparabilele sale opintiri". La aceste observații, Karl Guhr mai adaugă și o privire generală asupra miraculoasei arte interpretative a acestui artist italian: „Maniera sa de a cânta solicită doar corzi slabe din cauza următoarelor criterii: 1. în primul rând pentru că el folosește des tonurile cele mai înalte, atinse foarte rar de alți violoniști; 2. pentru că sunetele armonice (cu deosebire cele artificiale), sunt redate mai bine pe corzile slabe în poziții înalte; 3. pentru că, în cazul că el fi ales corzi mai puternice, degetele 2, 3 și 4 nu ar fi putut avea destulă vigoare în *pizzicato*-urile mâinii stângi, pentru a le putea stăpâni; 4. pentru că el acordează când toate corzile cu un semiton mai sus, când urcă doar coarda *sol* cu o tertă mică. Dar pentru aceasta trebuie ca toată montura să fie slabă, deoarece în sens contrar — menționează autorul — corzile puternice nu ar putea suporta o tensiune exagerată fără a deveni dure și țipătoare, ceea ce ar dăuna execuției...".

Revenind la concertele pe care Paganini le-a compus, toate în perioada maturității sale creatoare (cu mențiunea că pe cel din urmă, al optulea, l-a scris la apusul vieții sale), trebuie observat că doar primele două au rezistat cernerii necruțătoare a timpului. Deși valoarea *Concertului în si minor* (al doilea în ordinea cronologică și op. 7 în lista de lucrări) este la fel de grăitoare în ilustrarea romantismului artei lui Paganini, de la prima lui

Scanned with OKEN Scanner

pagină (o introducere pasionată) până la vestitul *Rondo al clopoțeilor (Campanella* finală), primul concert – *Concertul în re major,* op. 6 – rămâne cel care figurează cel mai des în viața de concert de pretutindeni, continuând să reprezinte identitatea artistică a unui compozitor italian și a unui interpret ce aparține unei anumite perioade din evoluția istorică a manifestărilor muzicale, cea romantică.

Ceea ce trebuie semnalat de la bun început este faptul că acest prim concert al lui Paganini, compus în anul 1811, mai figurează în unele ediții ale partiturilor sau scrierilor despre creația ilustrului violonist ca fiind în tonalitatea *mi bemol major,* aceasta deoarece el, așa cum atrăgea atenția și contemporanul său german, violonistul Karl Guhr, obișnuia să-și acordeze vioara cu un semiton mai sus pentru a favoriza relieful execuției sale față de cea orchestrală. Este exact procedeul pe care micul Mozart (compozitor al primului său concert pentru vioară și orchestră la zece ani) îl folosise și îl înscrisese în partitura-manuscris pe care a dăruit-o inspiratoarei sale, Adelaide de France, fiica regelui Ludovic al XV-lea al Franței (vezi volumul II al acestui ciclu, p. 118 și 193–194).

Ca formă, *Concertul în re major* este destul de apropiat de tradiția genului, fiind construit pe planul a trei părți distincte (o parte mediană lentă fiind încadrată de două părți în mișcări repezi). Dar specificul romantic al gândirii lui Paganini nu întârzie să se manifeste, și aceasta de la început, în însăși forma consolidată de clasici, cea „de sonată". Dacă episodul introductiv, anunțând motivul de lansare al temei principale, ca și expunerea celor două idei muzicale ale formei sunt clar conturate, modalitatea în care compozitorul le redă esența, așa cum aceasta îi domină viața sa interioară și încearcă să se exteriorizeze, apare cu totul degajată de orice comandament formal. Pentru că deși vioara solo pornește *con forza* și în mișcarea *allegro maestoso,* expunerea temei principale, cu elanurile și sensurile ei de siguranță, va cunoaște o treptată transfigurare, tinzând către un lirism ce va ajunge să permită în cursul comentariilor ei insinuarea unei aluzii la conținutul emoțional ce anticipează unduirea melodică a temei a doua. Lirică, încărcată de melancolie și de resemnare, muzica temei secundare va cuceri rol important în procesul dramaturgic din secțiunea mediană a construcției, în care se impune violonistul-virtuoz, un magician al transfigurărilor motivice desprinse din conturul celor două subiecte ale formei, într-o execuție dominată de dificultăți tehnice remarcabile. Mai mult decât atât. Senzația de stil improvizatoric al muzicii conduce la intercalarea unui *intermezzo* cu totul original în istoria genului concertant. După ce orchestra intonează tonuri festive, părând a anunța intrarea unui anumit personaj – cum se întâmplă în genul operei –, muzica tristă a temei a doua va genera o nouă idee muzicală, în-

Scanned with OKEN Scanner

deaproape înrudită cu ea, moment ce declanșează prezența unui episod gândit în întregime în stil recitativ. Virtuozul violonist încetează să mai cânte, făcând larg locul compozitorului. Destăinuirea lui (vioara solo) începe dureros și se încarcă mereu cu amarul unor amintiri. Intensitatea sentimentului, forța expresivității lui fac imposibilă respectarea arhitecturii clasice în ceea ce privește conținutul secțiunii reexpozitive (repriza). Avântul pe care pornise muzica temei principale nu mai poate fi reluat, ecourile dureroase ale confesiunii în stil recitativ determinând o trecere directă la muzica temei secundare. Cursul comentariilor muzicale va fi stăvilit de sonoritățile festive ale orchestrei care preludiază și încununează secțiunea rezervată solistului în tradiția genului concertant, „cadența", de data aceasta cu dificultăți tehnice ce-i solicită la limită rezistența de a se putea menține în țesătura lor.

Urmează partea a doua, în mișcare *adagio espressivo*. Din nou o introducere orchestrală scurtă, cu tonuri funebre ce anunță tristețea gravă a muzicii. „Am scris, va transmite Paganini prietenului său Germi într-una din scrisorile sale, un *Adagio* care aduce lacrimi în ochii ascultătorilor..." Într-adevăr, tema pe care el a încredințat-o din nou doar viorii poartă atâta durere încât cursul ei nu poate fi zăgăzuit de rigorile tradiției, desfășurându-se prelung, pe întrebări și suspine, în valuri de nesiguranță și de deznădejde. Marea concentrare a muzicii din această parte mediană a primului său concert pare a fi consecința faptului că aceasta a fost gândită ca o continuare a sentimentului mărturisit anterior (în prima parte) în monologul exprimat în stil recitativ.

Finalul, cu mișcarea *allegro spirituoso* și forma de rondo, readuce limpezimea clasică. Coloritul romantic nu lipsește însă nici de data aceasta, insinuându-se în factura șăgalnică a temei refren, ce pare a reda jocul unor spiriduși care se fugăresc și se ascund într-o feerică lume a basmelor. Seninătatea ei se împletește cu lirismul unor momente ce culminează în melodia de serenadă a viorii (al doilea cuplet), totul într-o continuă exaltare a virtuozității violonistice și într-o vervă ce determină o oarecare estompare a granițelor existente între secțiunile formei. Ca de fiecare dată, ultimul cuvânt al muzicii îl spune orchestra, pe cât de scurt, pe atât de triumfal. Față de contribuția ei, rolul pe care îl are vioara este covârșitor. „În mâna lui Paganini vioara nu mai este un instrument asemănător celui pe care cânta Tartini sau Viotti", scria François-Joseph Fétis (1784–1871), redutabilul critic muzical belgian, după concertul pe care cel mai celebru dintre violoniștii timpului îl susținuse la 9 martie 1831 în marea sală a Academiei Regale de muzică din Paris, devenită neîncăpătoare pentru a putea satisface curiozitatea publicului.

Scanned with OKEN Scanner

Cu timpul, părerile despre calitatea compozițiilor sale vor fi împărțite, dar din diversitatea pe care acestea o reprezintă până în zilele noastre trebuie desprins meritul acestui artist de a fi contribuit la evoluția artei componistice prin unele libertăți greu de bănuit până la el. Unul din exemple rămâne faptul că el a deschis sonatei pentru vioară și pian, gen cameral ajuns pe culmea făurită de Beethoven, intrarea în rândul genurilor concertante, creând celor mai multe dintre cele compuse de el acompaniament orchestral. Pornind prin a compune asemenea lucrări pentru a le putea interpreta el însuși în marile săli de concert ale Italiei și peste granițele ei și a-și servi astfel inegalabila virtuozitate violonistică, Paganini a dat dovadă în același timp și de calități în ceea ce privește valoarea componistică, creând ideilor muzicale nuanțe de mai mare forță expresivă prin sublinierile și comentariile atribuite de el unor anumite compartimente timbrale ale ansamblului, precum și prin împletirea (sau dialogarea) acestora cu muzica viorii, mereu principal actor al discursului sonor. Dar Paganini a avut curajul să intervină și în componența clasică a cvartetului instrumental, înlocuind vioara secundă cu chitara. Fără ca asemenea îndrăzneli să fi avut influență în evoluția istorică a sonatei sau a cvartetului cameral, gândirea lui Paganini a dezvăluit o cutezanță artistică specific romantică. Și cu această trăsătură care l-a detașat de tradiție, se ajunge la conținutul emoțional al realizărilor sale, prin excelență romantic și prin excelență italian. Se poate spune că nici unul dintre contemporanii săi conaționali nu a fost mai pasionat crainic al spiritului și al cantabilității italiene, ca Paganini. Nici Rossini, Donizetti sau Bellini (cu zece-douăzeci de ani mai tineri ca el) nu au atins intensitatea răscolitoare a unor melodii create de Paganini, cu suflul și încărcături de lirism ce tind către găsirea unui echilibru, emancipare ce antedatează factura melodică wagneriană. Suferințele fizice, complexele create de înfățișarea sa stranie, și izolarea la care acestea l-au condamnat, au favorizat dăruirea sa cu exclusivitate studiului viorii și, prin aceasta, descoperirea și însușirea unor posibilități de execuție pe care el le va solicita mereu și până la limita lor posibilă. „Diabolice" le-a considerat o mare parte a publicului, calificare pe care Liszt a încercat mai târziu să o clarifice: „Magia pe care el o exercită asupra fanteziei ascultătorilor – sublinia ilustrul pianist – era atât de puternică, încât cei mai mulți dintre ei nu puteau fi satisfăcuți cu o explicație naturală. În mințile lor pătrunseseră vechi basme și povestiri despre vrăjitorie, cale pe care au încercat să explice marea lor uimire fără să mai țină seama de trecutul și viața artistului. Înțelegând mirajul geniului său prin căi supranaturale, ei au ajuns să șușotească până și faptul că și-ar fi vândut sufletul diavolului...". Pedalând pe această idee a magiei pe care o aveau performanțele sale violonistice, numeroși critici și comen-

Scanned with OKEN Scanner

tatori ai vremii nu au avut resurse de a pătrunde în farmecul muzicalității sale, în sinceritatea și intensitatea melancoliei lui romantice. Pledoaria pe care marii compozitori ai vremii, Schumann, Liszt, Berlioz, au făcut-o prin elogiile lor muzicale, au adus lumină. Nici Schumann și nici Liszt nu ar fi transpus pentru pian muzica unora dintre *Capriciile* violonistului italian doar pentru imortalizarea miraculoaselor procedee tehnice lansate de el. Și dacă Berlioz nu a fost tentat să răspundă comenzii lui Paganini printr-o lucrare care să corespundă fenomenalei sale agilități violonistice, el i-a dat în schimb o mare dovadă de prețuire prin sensurile pe care le poartă programatismul răspunsului său, eroul lui Byron (Harold) fiind un însingurat romantic, asemenea lui Paganini, călător prin Italia. O prețuire ce se va manifesta, de altfel, și prin dedicația pe care compozitorul francez o va face violonistului genovez pe partitura simfoniei sale dramatice *Romeo și Julietta.*

Să mai amintim de faptul că peste mai bine de două decenii de la moartea acestui „magician" al virtuozității violonistice profundul Brahms va compune celebrele *Paganini-variationen* pe tema în *la minor* al ultimului său *Capriciu*? Și nu este lipsită de semnificație alegerea acestei idei muzicale pentru buchetul de ipostaze tematice prin care compozitorul german dorea să dea soluții de rezolvare unor dificultăți tehnice, subiectul *capriciului* inspirator (nr. 24) cuprinzând în germene chiar tehnica variației pe o temă (fiecare măsură a lui fiind o variație a motivului inițial). Și nu poate fi trecut cu vederea nici faptul că aceeași temă ingenioasă va inspira un secol mai târziu și muzica frumoasei *Rapsodii pe o temă de Paganini* pentru pian și orchestră de Serghei Rachmaninov (1934), precum și *Variațiunile la capriciul nr. 24 de Paganini* pentru două piane de Witold Lutoslavski (1949). Câteva balete (unul din nou de Rachmaninov, altele de Alfredo Casella și Tomassini Vincenzio) și din nou un buchet de *Variațiuni pentru orchestra pe o temă de Paganini* create de compozitorul german Boris Blacher în anul 1947, întregesc tabloul lucrărilor inspirate de muzica lui Paganini în secolul XX. Și chiar dacă efectul execuției a fost principalul impuls în manifestările artei lui Paganini și faima lui de „magician al arcușului" (care a lansat și practica cântatului „pe dinafară") a întrecut-o pe cea a compozitorului, prezența pe care acest artist al Italiei și al romantismului a avut-o în evoluția istorică a muzicii rămâne pe drept înscrisă în filele ei prin rezistența pe care studiile și concertele sale continuă să o aibă în pedagogia și viața de concert, emoționând publicul de pretutindeni fie prin performanțele de virtuozitate demonstrate de noile generații de violoniști, fie prin bogăția melodică a destăinuirilor sale muzicale, „coloane de flăcări", cum le numea Goethe. Referitor la marea muzicalitate care a dat dreptul la nemurire acestui reprezentant al începuturilor muzicale romantice, rămân cu-

Scanned with OKEN Scanner

vintele pe care Schubert le-a rostit după ce a ascultat *adagio* din *Concertul în si minor*: „Am ascultat un înger", metaforă ce pare a fi dorit să răspundă faimei mefistofelice ce se răspândise și în Viena acelor vremi. Era în anul 1828, anul morții atât de tânărului compozitor vienez și al începuturilor de turnee în străinătate ale „vrăjitorului" genovez, an în care Viena, marea metropolă a astrilor clasici, îi dăruia celebra medalie de aur care avea gravată pe una din părțile ei o măsură din melodia *Campanellei*, iar pe cealaltă clarvăzătoarele cuvinte: „*Perituris sonis non peritura gloria*".

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL II

FRANZ LISZT
(1811—1886)

Scanned with OKEN Scanner

Iată-ne în fața uneia dintre cele mai reprezentative personalități ale romantismului muzical, ca viață, ca manifestări, ca realizări. Puțini sunt artiștii care și-au impus activitatea și aspirațiile în atât de variate ramuri ale vieții muzicale europene ca pianist și compozitor, ca pedagog sau scriitor (despre muzică și muzicieni), lăsând în fiecare dintre aceste domenii urma unei puternice vocații, puțin sunt și cei care au stârnit dezaprobări atât de vehemente, cucerind în același timp nenumărați discipoli.

Descendent al unei familii ce reunea trecutul austriac (prin mama sa de origine austriacă) și cel ungar (prin tatăl său, Adam Liszt, funcționar la Curtea lui Nicolae Eszterhazy, fostul protector al lui Haydn), copilul Liszt (născut la Raiding în anul 1811) a avut de mic șansa de a fi fost înconjurat de mirajul muzicii. Mai întâi în casa părintească, în care își asculta uneori mama cântând lieduri acompaniată la chitară de soțul ei, apoi în palatul Eszterhazy, unde putea asista la repetițiile sau concertele orchestrei angajate de conte (în care Adam Liszt cânta la violoncel), precum și la unele manifestări corale (în care tatăl său cânta la partida bașilor). Cu o pregătire muzicală care a lăsat urme și într-un *Te deum* pentru cor și orchestră, acest părinte muzician, mândru de talentul copilului și elevului său, a avut meritul de a fi hotărât să-l întovărășească la Viena (în anul 1820) pentru a-i putea oferi împlinirea cunoștințelor și a artei lui precoce. Acolo a putut lua lecții cu Antonio Salieri (teorie, armonie și contrapunct) și cu Carl Czerny (pianul). Elev și prieten al lui Beethoven, pianist virtuoz și pedagog renumit în epocă, Czerny îl va îndruma (fără a primi obișnuita remunerație) cu rezultate ce vor conduce pașii pianistului de nouă ani la primele sale apariții în public, la Oedenburg și Presburg (Bratislava de azi). Succesul a fost hotărâtor pentru începuturile carierei lui. În legătură cu harul său interpretativ a circulat și legenda unei scene ce s-ar fi petrecut la încheierea unuia dintre concertele susținute la Viena în anul 1823, când se spune că Beethoven ar

Scanned with OKEN Scanner

fi urcat pe estradă pentru a îmbrățișa copilul-minune în aplauzele publicului entuziast din sală. Confirmarea unei asemenea întâlniri dintre cei doi muzicieni – unul la începutul gloriei, celălalt îndreptându-se către apusul vieții – nu a putut fi găsită în presa vremii și nici în caietele de conversație ale maestrului lipsit de auz. Desigur că această lipsă de informație, elucidată de biografii cercetători, nu poate diminua adevărul despre marele talent demonstrat de copilul Liszt. Harul i-a fost de la început recunoscut, mărturie în acest sens rămânând faptul că un grup de melomani unguri înstăriți i-au creat o bursă de studii pe întinderea a șase ani, prețuire ce a permis micului concertist (de doisprezece ani) să continue studiile la Paris, moment în care începe cea de a doua perioadă din anii formației sale muzicale.

Câteva concerte la Budapesta și alte câteva în drum spre capitala franceză (la München, Augsburg, Stuttgart, Strasbourg) i-au făcut cunoscută precocitatea interpretativă și i-au adus un suprem elogiu – cel de a fi fost proclamat „un nou Mozart".

Ajunși la Paris, tatăl și fiul au fost întâmpinați și găzduiți de familia lui Sebastien Erard (cunoscutul constructor de piane), dar și de refuzul lui Luigi Cherubini de a fi primit pe micul candidat să studieze la prestigiosul Conservator pe care îl conducea. Datorită unor recomandații făcute de câțiva reprezentanți ai nobilimii ungare, Liszt va pătrunde în saloanele aristocrației pariziene, va răzbi să-și afirme talentul și să poată fi primit pentru studii la profesori renumiți, ca Ferdinando Paër sau Antonin Reicha. Nu va trece un an și copilul pianist va reuși să fie aplaudat nu numai la Paris, dar și la Londra, unde a avut prilejul să-l întovărășească pe Erard, care încerca pe atunci să impună în străinătate noul său pian cu întindere de șapte octave. Primele succese a putut aduce micului concertist bucuria unei invitații făcută de regele Carol al IV-lea la Palatul Windsor, eveniment ce amintește de prima parte a biografiei lui Mozart. Asemenea analogie va continua să se insinueze și la Paris, unde i se va comanda să compună opera într-un act *Don Sancho*. După ce fusese remarcat printr-o compoziție dedicată lui Erard *(Opt variații pentru pian)*, Liszt se lansează în creație printr-o operă (gen pe care îl va ocoli de-a lungul întregii sale vieți) și are prilejul să asiste la premiera ei de la Opera din Paris, la 17 octombrie 1825.

Este perioada în care începe și setea de cunoaștere, o sete ce se va dovedi crescândă și acaparatoare. Voluptatea de a citi poezie, filosofie și cu deosebire cărțile unor iluștri scriitori francezi clasici sau contemporani romantici, îi vor dubla permanent legătura sa cu pianul sau cu încercările sale de compoziție.

La acest început de intens interes intelectual se adaugă și prima dintre suferințele trăite – moartea tatălui său (la Bologne sur Mer, în 1827),

Scanned with OKEN Scanner

moment biografic ce-l descumpănește, dar care îi dă conștiința răspunderilor ce-i revin față de familie și față de cariera sa muzicală pe care tatăl său se străduise să o pregătească cu un rar devotament. „Adesea regret chiar și acum, va scrie Liszt peste mulți ani fiului său, că nu am urmat cursurile reglementare. După vârsta de șaisprezece ani mi-a lipsit un sfetnic autoritar ... și am fost nevoit să-mi câștig singur existența, să predau pianul, armonia, contrapunctul și să urmez cariera de vituoz...".

Revenind la tinerețea trăită de Liszt la Paris, nu pot fi trecute cu vederea sentimentele înfiripate în anul 1829 între el și una dintre elevele sale, contesa Caroline Saint-Cricq, fiica unuia dintre miniștrii regelui Carol al X-lea. De frica unei posibile mezalianțe, tatăl a impus fiicei sale întreruperea lecțiilor și a oricărei comunicări cu tânărul îndrăgostit, în ale cărui gânduri dezamăgite încep să mijească de pe atunci dorința de a se călugări. Revoluția din 1830 și substanța unor lecturi din scrierile lui Platon sau Pascal, ale lui Goethe sau Victor Hugo, i-au redat liniștea. În curând va întâlni muzicieni celebri – ca Berlioz, Paganini, Chopin – ale căror creații vor avea o mare înrâurire asupra gândirii sale muzicale.

Din anul 1834 datează și legătura sa cu contesa Marie d'Agoult (1805–1876) (scriitoare cunoscută sub pseudonimul Daniel Stern) care va fi pentru multă vreme alături de el și-i va dărui două fiice și un fiu[1] din rândul cărora cea mai mică dintre fete (Cosima) va deveni soția lui Richard Wagner. Sunt ani cântați de Liszt în muzica primelor piese din ciclul său pentru pian intitulat *Ani de peregrinări,* ani trăiți de cuplul de îndrăgostiți în Elveția și Italia. Se vor adăuga apoi noi și noi călătorii pentru Liszt, turnee de concerte cu popasuri în numeroasele centre muzicale din diferite colțuri ale Europei (Anglia, Spania, Italia), cele mai dese fiind cu trecere prin marile orașe ale Germaniei pentru a ajunge la Viena, de unde cu mulți ani în urmă porniseră studiile sale de aprofundare a tainelor muzicii. Sunt semnalate în presa vieneză adevărate performanțe concertistice, unul dintre exemple datând din anul 1838, când într-o singură lună, aprilie, a susținut zece concerte cu un repertoriu ce acoperea o mare parte din literatura pianistică.

Celebre au rămas și cele cinci concerte date de Liszt la Budapesta în anul 1839, când marelui pianist plecat de pe aceste meleaguri i s-au făcut manifestații copleșitoare. Primit prin arc de triumf, sărbătorit pretutindeni și condus la despărțire de un cortegiu de budapestani, purtând toți făclii aprinse în mâini, acest fiu al pământului ungar a comunicat cu conaționalii săi mai mult pe calea sunetelor decât prin viu grai, dat fiind că limba maternă nu mai licărea decât din umbră în amintirea celui ce trăise atâția

1 Blandine (1835–1862), Cosima (1837–1930) și Daniel (1839–1859).

Scanned with OKEN Scanner

ani departe de ea. Și cât de mândru a fost de-a lungul întregii vieți de spada bătută în diamante dăruită la plecare de către aristocrația maghiară în semn de recunoștință pentru celebritatea pe care arta sa a adus-o țării, spadă ce nu lipsește din numeroasele imagini făcute compozitorului de caricaturiștii vremii.

Nu pot fi trecute cu vederea nici concertele susținute de acest ilustru pianist peregrin, ajuns la treizeci și cinci de ani (deci în anul 1846), în țara noastră. Din presa ardeleană și din cea a Principatelor Române, din studiile pe care Octavian Beu le-a publicat în anul 1933 la Sibiu (*Franz Liszt în țara noastră*) și Nicolae Missir la București, în 1954 (*Concertele lui Franz Liszt la Iași*) se desprind numeroase amănunte despre trecerea lui Liszt pe pământul românesc, cu popasuri prin marile orașe (Timișoara, Lugoj, Arad, Cluj, Sibiu), apoi la București (decembrie 1846). „Trei sute de persoane din înalta societate au primit artistul cu aplauze...", descria Cezar Bolliac în cronica sa din „Curierul Român" entuziasmul publicului, adăugând cu amărăciune și faptul că asemenea bucurie nu o pot avea decât „aceste trei sute de persoane ce pot plăti doi galbeni pentru o mulțumire de un ceas..." (după cum citează Octavian Beu în studiul anterior amintit). Important de menționat este faptul că printre improvizațiile făcute la acest concert, Liszt a intercalat și o temă de horă notată de el la Sibiu *(Hermannstadterthema)* care va figura în partitura *Rapsodiei Române* pe care Liszt o va compune nu peste multă vreme. După trei concerte susținute la București, Liszt va concerta și la Iași (mai întâi în saloanele lui Alecu Balș – la 17 și 20 ianuarie 1847 –, apoi în sala Teatrului nou, la 21 și 24 ianuarie ale aceluiași an), ultimele două concerte fiind „în scop de binefacere pentru săracii orașului" (după cum transmit cercetările făcute de N. Missir).

O lună mai târziu (în februarie 1847) Liszt se va afla pentru a treia oară în Rusia. Din popasul făcut la Kiev datează întâlnirea sa cu Caroline de Sayn-Wittgenstein, fiica unui nobil polonez, devenită principesă prin căsătorie. Zilele pe care el le-a petrecut la moșia ei de la Woronince au fost hotărâtoare pentru viața amândurora, ea părăsind o căsătorie, dictată de convenințele societății vremii, pentru a urma pe marele artist. Stabilită la Weimar, în palatul Altenburg, ea va reuși să creeze lui Liszt un climat nou de seninătate și liniște creatoare. Și dacă Papa nu va încuviința divorțul ei pentru a-și fi putut alătura în mod oficial viața sa de cea a lui Liszt, ea va rămâne mereu alături de el și va da sensuri noi de valoare activității sale artistice. În primul rând va contribui la hotărârea sa de a renunța la viața agitată de turnee, la activitatea de concertist călător, care a avut meritul de a fi deschis calea „recitalului", adică a concertelor ce erau susținute de un singur interpret. Scriitorii ce i-au romanțat biografia și scenariștii de filme

Scanned with OKEN Scanner

de mai târziu, au fixat în imagini evocatoare călătoriile pe care acest crainic al muzicii le-a făcut într-o rulotă ingenios construită, în care își putea lua mesele, putea dormi și chiar studia la pianul care îl întovărășea pretutindeni. După atâția „ani de peregrinări", cum își va intitula compozitorul ciclul său de piese pentru pian, el hotărăște (în anul 1848) să-și stabilească reședința la Weimar, orașul în care fusese numit cu șase ani în urmă în calitate de Kapellmeister al Curții ducale.

Cu acest moment biografic începe o nouă perioadă din evoluția carierei sale. În primul rând cea a compozitorului, care va avea răgazul să-și pună gândurile în partitură, dând la iveală cele mai valoroase dintre lucrările sale. Sunt creații ce vor reflecta o specifică sinteză între cultura sa muzicală (vieneză, franceză) și marile modele ale creației muzicale germane, pe care unul dintre admiratorii și comentatorii activității lui Liszt de la Weimar (Serge Gut) va reuși să o concentreze într-o caracterizare cuprinzătoare, prezentând-o ca fiind „franceză — pe plan cultural; germană — pe plan muzical — și maghiară, pe plan sentimental". Dar seva culeasă de receptivitatea pianistului virtuoz, trecător prin atâtea orașe ale Europei — de la occidentul ei extrem (Portugalia), până la Petersburg și Moscova, trecând prin țări cu o muzică ce răsuna altfel decât cea pe care el o cunoștea (ca cea de pe meleagurile Serbiei, României, Bulgariei, Rusiei) — va imprima limbajului său îndrăzneli pe care le-am numi astăzi „de avangardă". Peste impulsurile pe care i le dăduse în tinerețe muzica lui Paganini, impulsuri determinante cu deosebire în cariera sa pianistică, încep să se suprapună acum unele culori stranii în muzica sa, colorit din care Wagner, și nu numai el, se va înfrupta cu admirație, dar care nu va întârzia să declanșeze și dezaprobări vehemente.

Mai unanim aplaudat și iubit va fi Liszt-dirijorul și Liszt-pedagogul care se vor afirma cu răsunet crescând în anii trăiți la Weimar (1848–1861). Dar ce era Weimar-ul acelor timpuri? Capitala ducatului de Saxa, un orășel cu doar unsprezece mii de locuitori, dar cu un mare prestigiu intelectual. Pe meleagurile lui poposise Johan Sebastian Bach (între anii 1708–1717) angajat ca organist și Konzertmeister în serviciile ducelui Wilhelm Ernst von Saxa, și tot aici își întemeiase acest astru al muzicii universale primul său cămin. Urmele lui Wieland și Herder, ale lui Goethe și Schiller și de curând ale cehului Jan Nepomuk Hummel (elev al lui Mozart, succesor al lui Haydn la Curtea lui Eszterhazy și bun prieten al lui Beethoven) au dat o aureolă de pregnantă spiritualitate acestui colț germanic, căruia Franz Liszt îi va adăuga o nouă și viguroasă strălucire. La început, între anii 1842–1848, el nu avea obligația de a activa la Curte decât trei luni pe an, dar captivat de frumusețea și tradiția pitorescului oraș va rămâne în ambianța lui până în anul 1861, an în care centrul activității sale se va muta la Roma.

Scanned with OKEN Scanner

Ne aflăm, așadar, la începutul epocii de aur a realizărilor lui Liszt, epocă în care se încheie cariera pianistului concertist și începe să se afirme talentul compozitorului, al dirijorului și al pedagogului ce va cuceri prestigiu european. La *Simfoniile* lui Beethoven, dirijate în anul 1844, se vor adăuga lucrările unor contemporani romantici mai vârstnici (ca Weber, Schubert, Berlioz) sau din generația sa (ca Schumann, Mendelssohn-Bartholdy, Wagner). Meritul de a fi montat și de a fi dirijat operele *Vasul fantomă, Tannhäuser* și de a fi înscris în istoria operei *Lohengrin* prima ei audiție mondială (la 28 august 1850) nu-i poate fi contestat. Dar dacă noul din dramaturgia acestor opere wagneriene, dublat de valoarea lor ideatică și muzicală, au justificat atât alegerea cât și eforturile dirijorului, în cazul altor lucrări (cum au fost, de exemplu, operele *Benvenuto Cellini* de Berlioz sau *Genoveva de Brabandt* de Schumann pe care Liszt le-a lansat pe scena teatrului de la Weimar), acestea s-au datorat în mare parte generozității sale. Să mai amintim de concertele date în beneficiul bătrânilor și săracilor (cum a fost cel de la Iași)? Că grație importantelor lui donații s-a putut înălța monumentul lui Beethoven de la Bonn? Un Beethoven venerat de Liszt din timpul studiilor cu Czerny, ale cărui sonate pentru pian le va cânta integral în seratele muzicale de la palatul weimarian. Mai mult decât atât. Pentru a captiva publicul meloman (atras mai mult de muzica de operă sau de concertele de mare virtuozitate) și a-i deschide înțelegerea către profunzimea muzicii de cameră, Liszt a orchestrat prima parte din *Sonata Lunii* pe care, după ce a dirijat-o, a continuat să o interpreteze la pian cu acea specifică expresivitate (partea a doua) și năvalnică impetuozitate (Finalul). Se detașează astfel și o trăsătură nouă în conduita sa estetică, cea de a fi luptat împotriva gustului îndoielnic al unora dintre ascultători, după ce ani de-a rândul pianistul concertist propagase și unele opere de valoare discutabilă prin transcripțiile pe care le făcuse tocmai pentru a răspunde unui asemenea gust mai puțin elevat, existent în rândul marelui public. De altfel această generozitate față de muzicienii vremii a intrat de mult în legendă și în acest sens ar fi suficient să amintim unul dintre cele mai cunoscute exemple, cel față de Wagner, pe care l-a salvat de urmărirea autorităților pentru faptul că a participat la revoluția din Dresda, găzduindu-l în casa sa, ajutându-l să se refugieze în Elveția și dându-i deseori sprijin material.

În ceea ce-l privește pe pedagog, acesta devine în curând îndrumător al multor tineri muzicieni, reușind să creeze la Weimar o adevărată școală de compoziție și de interpretare, școală ce va cuceri răsunet și va ajunge să rivalizeze cu cea creată de Mendelssohn-Bartholdy la Leipzig. Rezultatul se va reflecta imediat prin declanșarea unei noi confruntări estetice între muzicienii timpului (în rândul cărora vor fi implicate numele lui Joachim și

Scanned with OKEN Scanner

Brahms). Ceea ce a deosebit școala lui Liszt de cea de la Leipzig a fost spiritul ei înnoitor atât în ceea ce privește substanța romantică a tematicii cât și expresivitatea limbajului. Sunt trăsături ce au atras tineri artiști ca Peter Cornelius (1824–1874), poet, actor, violonist german; Bedrich Smetana (1824–1884), ilustrul reprezentant al școlii naționale cehe; Hanz von Bülow (1830–1894), viitorul mare dirijor și (din anul 1857) primul soț al Cosimei, fiica lui Liszt – sau Carl Tausig (1841–1871), un alt mare pianist polonez cu o viață impresionant de scurtă.

Afirmat și ca scriitor de articole și de studii, Liszt se alătură începutului de activitate publicistică a unora dintre muzicienii epocii (din rândul cărora Schumann rămâne exemplul cel mai reprezentativ). În această privință el a fost ajutat și influențat de prezența stimulatoare a celor două partenere de viață, cu deosebire de cea a Mariei d'Agoult, erudită și talentată scriitoare. Articolele publicate de Liszt despre lucrările contemporanilor săi (Schumann, Wagner, Berlioz ș.a.) prezintă o exprimare cu unele trăsături asemănătoare stilului său de muzician, eliberat de rigorile organizatoare ale formei și cu o romantică încărcătură emoțională. Uneori lipsește și rigoarea științifică, cu deosebire în lucrări în care autorul se avântă în aprecieri asupra aspectelor folclorice, așa cum apare în studiul intitulat *Les bohémiens et de leur musique en Hongrie* (Țiganii și muzica lor în Ungaria), în care lipsa de cunoștințe în domeniul purității folclorice este evidentă. Mai cunoscută și mai valoroasă ca document de epocă este cartea cu titlul *Frederic Chopin*, apărută inițial sub forma unui ciclu de 17 articole publicate în „La France musicale" (între 6 februarie și 17 august 1851) ca omagiu postum adus de Liszt compozitorului francez.

Deși împletită din atâtea ramuri de activități, ca și din tot atâtea împliniri, perioada de la Weimar nu a fost lipsită de intrigi și nemulțumiri, cea mai apăsătoare dintre acestea fiind refuzul forului papal de a fi acordat divorțul Carolinei de Wittgenstein. Stabilirea ei la Roma (din 1960) pentru a urmări rezolvarea cererii ei de divorț nu a avut succes, în schimb a determinat pe Liszt să părăsească Weimarul pentru a o urma la Roma (1861). Eforturile celor doi parteneri de viață s-au dovedit zadarnice. Rezultatul lor a condus la o vastă lucrare elaborată de prințesa Caroline (*Le causes interieurs de la faiblesse exterieure de l'eglise* – în 24 de volume) și hotărârea lui Liszt de a intra în Ordinul călugărilor franciscani. Intrigile Vaticanului și nesiguranța în care au fost nevoiți să trăiască cei doi călători la Roma au durat până în anul 1870, când refuzul Vaticanului de a recunoaște divorțul prințesei Caroline a fost definitiv.

Începe ultima perioadă a vieții lui Liszt, perioadă în care acest om al bisericii, profund credincios, revine la vechiul stil de viață de călătorii, îm-

Scanned with OKEN Scanner

părțindu-se între Roma-Weimar-Budapesta și Bayreuth. După moartea fiului său Daniel (1859) la vârsta de douăzeci de ani și a fiicei sale Blandine (1862) la vârsta de douăzeci și șapte de ani, după deceniul trăit la Roma în așteptarea deciziei papale și după plecarea definitivă a Carolinei în Rusia, survine în viața lui Liszt, trecut de șaizeci de ani, o nouă și gravă problemă, cea a despărțirii fiicei sale Cosima de primul ei soț (Hans von Bülow) și a căsătoriei ei cu Wagner (la a cărei celebrare Liszt a refuzat să asiste, dar cu a cărei realitate s-a împăcat curând).

Vor urma ani de refugiu în religie și muzică, pianistul și dirijorul reluând vechea lui pasiune de a concerta, pedagogul dând din nou lecții în popasurile prelungite de la Weimar, iar gânditorul prin sunete – compozitorul – mărturisindu-și simțămintele târzii în paginile creației, majoritatea sprijinite pe un caracteristic misticism contemplativ.

Anul 1886, ultimul, începe printr-un turneu de concerte („supremul mare turneu" cum l-a numit compozitorul, simțind apropierea despărțirii de viață), care a fost întrerupt de agresiunea unei răceli ce-l readuce la Weimar. Fericit de succesul lucrărilor sale (dirijate de Colonne la Paris, de Mackensie la Londra), el hotărăște deplasarea sa la Bayreuth (de curând reședința lui Wagner și a Cosimei) pentru a asista la operele *Parsifal* și *Tristan*. Acolo, în ultima zi a lunii iulie i se sfârșește viața în urma unei congestii pulmonare, lăsând în urma sa o operă ce reflectă tumultul unei biografii și a unor gânduri înscrise în partituri ce rezumă cele mai caracteristice trăsături ale epocii romantice.

CREAȚIA

Creația lui Liszt poate fi urmărită în funcție de diferite criterii, primul dintre acestea fiind cel al valorii ei inegale (ceea ce conduce la o măsură de reducere cantitativă considerabilă, având în vedere faptul că din cele 550 de lucrări pentru pian pe care le-a creat, 400 au fost date de mult uitării – după cum transmit cu evidentă aproximație unii dintre comentatorii amatori de date statistice). Cum aspirația istoricului este cea de a marca rolul avut de creatori de-a lungul vremii, calitatea discutabilă a unor asemenea compoziții „date de mult uitării" trebuie neglijată, pentru a face larg locul celor ce au rămas mărturia unei bogății spirituale și a unei originalități creatoare ce depășesc pe cele afirmate în realizările din contemporaneitate. În acest sens, îmbinarea dintre criteriul timp, și cel al specificității (genuri

Scanned with OKEN Scanner

muzicale), va facilita înțelegerea contribuției pe care a avut-o Liszt în istoria compoziției.

La baza gândirii pe care o va manifesta acest compozitor ce aparține „generației anului 1810" – așa cum poate fi privit șirul de creatori născuți în jurul acestui an (Mendelssohn-Bartholdy, Schumann, Chopin, Liszt, Wagner, Verdi) – stau câteva date biografice ce vor avea rol covârșitor în evoluția creației sale. Mai întâi învățătura de la Viena (cu Czerny), apoi cea de la Paris (cu Reicha) care l-au marcat cu o mare prețuire pentru Bach și Beethoven (nelipsiți din repertoriul său). Nu poate fi neglijată nici ucenicia cu Salieri (Viena) care i-a transmis frumusețea cuceritoare a stilului „bel canto", stil care va colora lirismul melodismului său (în pofida faptului că în lista creației sale nu apare nici o lucrare în genul operei, cu excepția operei *Don Sancho,* datând din copilărie). Cutremurat de violonistica lui Paganini sau de neîngrădita vibrație pasională din creațiile lui Berlioz și receptiv la tot ceea ce-i apărea straniu în muzica lui Chopin sau în cea a lăutarilor țigani ascultați la Budapesta, Liszt va evolua în compoziție cu o cutezanță creatoare neegalată decât de stilul său pianistic. Națională și universală, gândirea sa prin sunete va fi înaripată de forța unui talent vulcanic, după cum va fi învăluită mereu de razele unei culturi ce a datorat-o în mare parte ambianțelor în care a trăit, din rândul cărora cea a Parisului s-a impus cu o influență categorică. Privind în urmă la cenaclurile pe care le-a frecventat, la discuțiile și lecturile ce i-au întregit formația intelectuală, amprenta idealurilor culese din scrierile lui Hugo, Chateubriand, Lamartine, Lamennais și-ale atâtor altor creatori ai timpului, rămâne evidentă în ideatica lucrărilor pe care le va compune de-a lungul vieții. Mai directă a fost, însă, influența partenerelor sale de viață (Marie d'Agoult, Caroline von Wittgenstein), din al căror orizont literar a putut culege cunoștințe din universul clasicismului antic (Homer, Platon), ca și din romantismul englez (Byron), german (Goethe, Schiller), cărora se vor adăuga și date din tezaurul literar italian (Dante, Petrarca). Italia a fost, de altfel, țara din care Liszt a cules impresii tulburătoare și din măreția urmelor plastice lăsate de marii maeștri ai lumii – Michelangelo, Rafael, da Vinci și ilustrii lor urmași.

Desigur că din această țesătură de impresii cel mai greu cuvânt l-a avut muzica. Șocul trăit la ascultarea *Simfoniei fantastice* de Berlioz nu poate fi asemănat decât cu cel avut la primul contact cu impresionanta virtuozitate interpretativă a lui Paganini. Prima reacție a fost cea de a transcrie simfonia berlioziană, elaborare care i-a putut revela multe din tainele orchestrației, după cum l-a condus și la o specifică tratare orchestrală a pianului, instrumentul de care talentul său va fi captat cu exclusivitate în „anii de peregrinări", până la stabilirea la Weimar. Este perioada începuturilor, în care pianistul

devine un insistent stimulator al compozitorului. Setea de lectură și receptivitatea la darurile ei au contribuit în mare măsură la plămădirea unei generozități ce s-a manifestat și prin dorința de a putea împărtăși și semenilor săi din voluptatea de a asculta și a cunoaște muzica. Așa au început improvizațiile sale pe teme din repertoriul de operă sau din cel simfonic, așa au început și fanteziile pe asemenea teme (puse în partitură) și — cu deosebită semnificație — cea a transcripțiilor pentru pian ale unor lucrări ilustre (cum au fost *Simfonia fantastica, Simfoniile lui Beethoven* sau *Liedurile* lui Schubert, ș.a.[1]). De la celebrele sale „parafraze de concert" în care strălucea o virtuozitate improvizatorică rară, până la arta acestor numeroase transcripții, Liszt a transformat pianul într-un convingător crainic al unor creații simfonice sau camerale, la care marele public nu putea ajunge întotdeauna (cu prezența sau cu înțelegerea).

CREAȚIA PENTRU PIAN

Din această etapă de manifestare triumfală a pianistului datează numeroase și valoroase compoziții pentru pian. În fruntea lor stau *Studiile*, lucrări ce aparțin unui gen caracteristic romantismului muzical, o epocă în care compozitorii, majoritatea pianiști excelenți, au creat asemenea miniaturi pianistice pe o scriitură ce urmărea învingerea uneia sau mai multor probleme de ordin tehnic, în vederea cuceririi mult râvnitei și aplaudatei virtuozități interpretative. Schumann, Chopin, rămân creatorii care au dat avânt acestui tânăr gen prin faptul că au fost conduși de primatul sensurilor expresive. Liszt, pianistul dotat cu o conformație ideală a mâinilor, dar și cu o putere de muncă uluitoare, interpretul care electriza publicul prin varietatea și strălucirea pianisticii sale, începe să dorească a cuceri o tehnică nouă, prin ale cărei mijloace să poată ajunge la efecte orchestrale asemănătoare cu cele redate de muzica lui Berlioz. A fost o muncă ce l-a obsedat și l-a ținut multă vreme în loc, mărturie în acest sens rămânând *Studiile*

1 Parafraze, transcripții, fantezii a mai creat Liszt pe teme de numeroși compozitori ca Allegri, Auber, J. S. Bach, Beethoven, Bellini, Berlioz, Bülow, Chopin, Cui, Dargomyzski, David, Donizetti, Erkel, Hummel, Mendelssohn-Bartholdy, Meyerbeer, Mosony, Mozart, Paganini, Rossini, Spohr, Ceaikovski, Verdi, Wagner, Weber ș.a. La aceste numeroase lucrări se mai pot adăuga și câteva aranjamente făcute de Liszt pentru pian la patru mâini, pentru două piane sau pentru pian și orchestră (după unele lucrări de Beethoven sau de Berlioz).

Scanned with OKEN Scanner

anului 1826 (*Études pour le pianoforte en 48 exercices*), părăsite, reluate mai târziu (și aceasta în repetate rânduri), așa cum se va întâmpla de altfel și cu alte studii ale sale. Important este de subliniat faptul că, asemenea contemporanilor săi (Schumann și Chopin), Liszt a subordonat interesul tehnic celui expresiv, estetică ce l-a condus la renunțarea acelor studii reci, ce nu reușeau să hrănească elanurile sale interpretative și să reia doar pe cele ce se sprijineau pe un anumit gând muzical interior. Astfel de gânduri străbat muzica unora dintre cele *24 Grandes Études pour le piano* (din rândul cărora o mare parte au rădăcini în culegerea anterior amintită), și cu deosebire în cele 12 *Études d'exécution transcedente* (compuse în 1838, apoi revizuite și publicate în 1858). Din rândul acestora, majoritatea au titluri programatice, anunțând fie descrieri din natură (*Paysage, Harmonies du soir, Feux follets*), fie personaje istorice (*Mazeppa* – erou reluat și într-un viitor poem simfonic), fie simțăminte *(Eroica)* sau alte subiecte romantice, toate pregătite clasic de muzica unui *Preludio* și terminate cu un studiu programatic *(Chasse-neige),* vârtejul fulgilor din peisajul de iarnă părând a reflecta o anumită stare sufletească prin care trecea compozitorul tânăr. În ceea ce privește studiul *Feux follets* (în traducere – flăcări jucăușe sau licurici – cum s-ar mai putea tălmăci intențiile compozitorului), acesta are calități ce antedatează viitoarele vibrații muzicale de *perpetuum mobile,* pe care Hanz von Bülow a avut meritul de a le fi surprins în *Studiul în la bemol major* de Chopin, care – sublinia muzicianul german – nu aveau egal în toată muzica pentru pian „în afară, poate de (studiul, n.n.) *Feux follets* de Liszt".

„Transcedentală" denumește Liszt și execuția *Studiilor dupa Capriciile lui Paganini,* publicate și acestea în mai multe variante (prima datând din 1838 sub titlul *Studii de bravură,* a doua – cea în care compozitorul tindea către o realizare evocatoare a virtuozității greu de atins a violonistului italian – în 1851). Într-adevăr, modelul dat de Paganini – cel de a fi reușit să dea instrumentului său rezonanțe de ansamblu orchestral – începe să fie aplicat de Liszt pe mai cuprinzătorul său instrument cu taste, așa cum se desprinde din fiecare dintre studiile inspirate de *Capriciile* ilustrului violonist italian. Ceea ce s-ar putea spune însă în legătură cu impulsul dat de romanticul Paganini este faptul că în timp ce violonistul italian tindea către o solistică inaccesibilă, Liszt a rămas muzicianul în a cărei personalitate s-au unit pianistul, compozitorul și pedagogul pentru a transmite mai departe îndrumări în ceea ce privește posibilitățile de cucerire a virtuozității interpretative.

Va trece aproape un deceniu până când Liszt va mai compune în acest gen, reprezentat de data aceasta de *Trei studii de concert* (1849), în care un *Lamento* și un *Sospiro* încadrează un studiu intitulat *La Leggierezza,*

Scanned with OKEN Scanner

relevant pentru gândirea cromatică îndrăzneață a compozitorului. După o nouă pauză, anul 1863 aduce surpriza creației a *Două studii de concert*, pentru ca între anii 1868–1879 pasionatul pedagog să se aplece din nou asupra acestui gen și să dea la iveală un nou grup de *Technische Studien* ce vor fi publicate mult mai târziu, în anul morții sale (1886).

Reîntorcându-ne la tânărul Liszt, în momentul în care el părăsea Parisul pentru a ocoli atmosfera de dezaprobare a legăturii sale neoficiale cu contesa Marie d'Agoult, îl vom putea găsi o bună bucată de vreme (alături de ea) pe meleagurile Elveției și ale Italiei. Sunt ani ce dezvăluie compozitorului o lume nouă, cea din imediata apropiere a naturii, care-i redă răgazul a se refugia în gânduri, a se controla și a fi sincer cu el însuși. În acest climat de prospețime s-a înfiripat muzica unui întreg șir de piese pentru pian, fiecare evocând, asemenea unor pagini din jurnalul intim, impresii culese din marea varietate a priveliștilor întâlnite, din bogăția mărturiilor de viață fixate în picturile și sculpturile trecutului, din voluptatea unor lecturi devenite bunuri clasice ale lumii întregi. Totul îl încântă și-i înaripează fantezia. Rezultatul va fi înregistrat în trei volume de miniaturi pentru pian, intitulate *Ani de peregrinări*.

Prima parte a ciclului va cuprinde amintiri și impresii din anul trăit în Elveția (1835–36), excepție făcând doar prima piesă – *Lyon* – orașul francez îndoliat încă de urmele revoluției muncitorești (1834). Lirismul unor imagini *(Valea Obermann)*, descrierea liniștii ce o oferă întinsul apelor *(Lacul Wallenstadt)*, susurul de izvor *(La marginea unui izvor)*, neliniștea naturii *(Furtuna)*, sau nuanțe ale vibrațiilor eroice *(Capela lui Wilhelm Tell, Clopotele din Geneva)*, se succed în cuprinsul acestui prim caiet de amintiri (*Anul I* – cum apare specificat în unele ediții), pentru ca următorul – (compus în anul 1838–39) să fie și mai bogat în inspirație. Domină de data aceasta emoțiile trăite de compozitor în fața pânzelor lui Rafael (*Sposalizio* – după tabloul *Logodna fecioarei*), ale marmurilor sculptate de Michelangelo (*Il pensioroso* – după celebra sculptură a maestrului italian), sau în urma unor lecturi din Petrarca (*Sonetto del Petrarca no. 47, Sonetto del Petrarca no. 123*), din Dante (*Fantasia quasi sonata*, sau *Sonata quasi una fantasia*, după cum au preferat unii editori să denumească această creație).

În anii târzii, când reședința sa va fi stabilită în Italia, Liszt va continua să fixeze în partitură unele impresii culese din frumusețile naturii, ale muzicii sau dansurilor întâlnite în peregrinările sale. *Veneția și Napoli* își intitulează inițial compozitorul cel de al treilea grup al *Anilor de peregrinări*, cuprinzând noi evocări muzicale *(Gondoliera, Tarantella napolitană, Jocurile de apă de la Villa d'Este)*, cărora se adaugă și unele meditații (*Angelus* –

Scanned with OKEN Scanner

rugăciune către îngerii păzitori, *Marș funebru*), sau piese purtând titluri de mișcări (*Lento, Allegro* ș.a.).

În prefața primei ediții a *Anilor de peregrinări* (*Paris – 1841*), Liszt, ca marea majoritate a compozitorilor romantici (cu excepția lui Brahms) care și-au lăsat în scris numeroase din intențiile sau principiile lor creatoare, a simțit nevoia să dea unele explicații în legătură cu noua sa realizare. „După ce am străbătut în ultima vreme diferite locuri, unele consacrate de istorie și poezie, după ce am înțeles că variatele aspecte ale naturii sau scene legate de ele nu se puteau perinda prin fața ochilor mei doar ca imagini deșarte, ci că îmi răscoleau sufletul cu emoții profunde – stabilind între mine și ele o comunicare imediată inexplicabilă –, am încercat să redau în muzică unele din simțămintele mele cele mai puternice. Pe măsură ce muzica instrumentală progresează – adaugă apoi compozitorul, încercând să teoretizeze idei ale prezentului estetic –, pe măsură ce se desprind din cătușele impuse de tradiție, ea tinde să cucerească tot mai mult din idealurile care au marcat perfecțiunea artelor plastice... și să devină un limbaj poetic – mai apt, poate, decât însăși poezia – printr-o exprimare ce depășește orizonturile noastre obișnuite și se sustrage analizei, ce se leagă de adâncimi inaccesibile, de dorințe veșnice, de presentimente infinite. Stăpânit de această convingere și aspirație, am creat opera pe care o public astăzi, fără dorința de a cuceri succes, ci doar aprobarea celor ce înțeleg că arta nu are doar menirea de a amuza..." Referindu-se la „frumosul" descoperit pe întinsul „acestei țări privilegiate", cum o numește el, și cu deosebire la măreția de neatins a tezaurului ei de arte plastice – dezvăluite lui „în formele cele mai pure și mai sublime", Liszt își continuă considerațiile estetice: „Rafael și Michelangelo, mărturisește el, m-au făcut să-l pătrund pe Mozart și pe Beethoven. Pe Allegri, pe Marcello, pe Palestrina mi i-au tălmăcit Giovanni Pisano, Beato Angelico, Francesco Francia, iar Tizian și Rossini mi-au apărut ca doi aștri cu strălucire asemănătoare, în timp ce Colisseul și Campo-Santo îți pot apărea mai familiari dacă te duci cu gândul la *Simfonia Eroica* sau la *Requiem*. Dante și-a găsit exprimarea picturală în Orcagna și în Michelangelo și poate va găsi și exprimarea muzicală într-o bună zi, datorată vreunui Beethoven al viitorului."

Ne putem întreba astăzi dacă a sperat să fie el acel „Titan" al viitorului? Desigur că prin orizontul larg pe care ni-l oferă întotdeauna trecerea timpului putem răspunde în liniște că romantismul gândurilor sale și mai ales îndrăzneala de a se fi detașat de „cătușele" rigorilor clasice fie în substanța, fie în forma și în limbajul creației sale, că Liszt are dreptul să figureze printre cei ce au continuat puternica vibrație beethoveniană. El a fost primul dintre contemporanii romantici care s-au inspirat din splendorile

Scanned with OKEN Scanner

plasticii italiene în pagini poetice, muzicale miniaturale, devenind apoi model urmașilor săi nu numai prin această viziune a „universalității și unității artelor" pe care a cultivat-o, dar mai ales prin diversitatea mijloacelor stilistice cu care a îmbogățit și împrospătat limbajul muzical. Și dacă melodismul său rămâne marcat de suflul unui bel-canto ce-și poartă ecouri până în zilele noastre, în privința pulsației ritmice, a forței dinamice, a tratării pianului ca instrument ce are rezonanțe orchestrale sau atribute percutive și mai ales a asprimilor ce colorează mereu spontaneitatea gândirii armonice, Liszt rămâne un crainic al aspirațiilor dezvăluite de măreția artei lui Beethoven și a lui Michelangelo și un purtător al razelor primite din lectura gândirii unor mari poeți și scriitori ai lumii. Printre aceștia și Dante Alighieri (1265–1321), părintele poeziei italiene. Personalitatea ilustrului poet florentin pare a fi obsedat un timp fantezia compozitorului, așa cum se poate desprinde din caietele sale de schițe și din cele două creații ale sale, una pentru pian – o *Fantasia quasi sonata,* intitulată *După o lectură de Dante,* inserată în cuprinsul celui de al doilea volum al ciclului *Ani de peregrinări;* cea de a doua – pentru orchestră simfonică *(Simfonia Dante).* Referindu-ne la creația pentru pian aceasta evocă, așa cum arată și titlul, urma pe care a lăsat-o în sufletul compozitorului lectura capodoperei lui Dante *(Divina comedia)* într-unul din primele sale popasuri în Italia. Dramatismul dragostei dintre Francesca și Paolo este urmărit de-a lungul muzicii acestei creații, pe care compozitorul o anunță în forma unei Fantezii-Sonată, ceea ce prezintă intenția sa de a structura desfășurarea programului ales nedetașat de construcția formei tradiționale. Este ceea ce Beethoven marcase la începutul secolului al XIX-lea în subtitlul *Sonatei în do diez minor (Sonata Lunii)* – acel document autobiografic prin care marele clasic contribuise la pătrunderea spiritului confesiv în muzica romantică. Liszt, cel ce părăsise Parisul pentru a ocoli atmosfera de dezaprobare a societății pariziene față de faptul că Marie d'Agoult aștepta un copil, își recunoaște propriile sentimente în nefericirea eroilor lui Dante și creează o lucrare care nu părăsește deplin schema formei de sonată, conducând desfășurarea programului pe trei secțiuni, cu plasarea centrului de greutate al acțiunii în secțiunea mediană, construcție ce amintește rolul dezbaterilor încrâncenate dintre contrarii din construcția formei tradiționale. Este un rol ce conduce logic la o rezolvare clasică, așa cum se afirmă în muzica imnului glorificator din finalul acestei lucrări programatice monopartite. Fără să aibă marea valoare a unicei sonate pe care Liszt o va compune peste un deceniu *(Sonata în si minor),* această creație gândită *quasi una sonata* a „anilor de peregrinări" vădește o deosebit de originală identitate creatoare. Cu deosebire anumite îndrăzneli ale limbajului armonic, apărute de altfel,

Scanned with OKEN Scanner

o dată cu prima miniatură din cuprinsul acestui al doilea volum (*Logodna fecioarei,* în a cărei muzică Liszt își evocă impresiile trăite în fața unui tablou de Rafael) au surprins și au determinat unele proteste în presă, de altfel ca și scriitura pianistică, presărată cu inovații uluitoare pentru acea vreme, așa cum puteau fi apreciate pe atunci pachetele de octave sau independența creată partidei fiecăreia dintre mâinile interpretului.

Meditative și marcate de aceleași impresii ce au inspirat miniaturile din *Anii de peregrinări* apar și cele cuprinse în volumul *Armonii poetice și religioase,* titlu dat de Lamartine unei culegeri de poezii publicate în anul 1830, admirat și sugerat lui Liszt de către prințesa Caroline von Wittgenstein. Compozitorul a ales trei din poemele poetului francez, punând în rezonanță ideile lor (*Invocation, Bénédiction de Dieu dans la solitude, Andante lacrimoso*) cu pietate, venerație și melancolie romantică. Cu colorit grav *(Pater Noster),* iluminat de credință *(Ave Maria),* sau cenușiu *(Pensée des morts),* tablouri muzicale „poetice și religioase" se împletesc cu geniul lui Palestrina (*Miserere* – pe amintiri din muzica maestrului italian) sau cu idei social-patriotice (*Funérailles* – pagină funebră închinată memoriei contelui ungur Batthyari, împușcat de austrieci în 1849).

Izolat vor mai apare prima și a doua *Baladă* pentru pian, câteva *Legende,* o compoziție pentru un concurs de pian la Conservatorul din Paris *(Marele solo pentru pian),* două *Scherzo*-uri (ultimul cuplat cu un *Marș*), pentru ca în anul 1852 să înceapă lucrul la cea mai reprezentativă creație din șirul lucrărilor sale pentru pian, *Sonata în si minor,* una dintre cele mai strălucitoare bijuterii ale literaturii camerale romantice.

Să ne oferim un răgaz pentru această creație, terminată de Liszt în anul 1853. Programatică? Nu – pentru că această unică sonată a sa nu are nici un titlu, nici o prefațare în acest sens, nici o indicație (în corespondența sa sau în paginile partiturii) care să facă aluzie la un subiect inspirat din literatură sau de amintirile sale, așa cum procedase în marea majoritate a creațiilor anterioare. Și totuși ascultătorul acestei muzici își recunoaște de la bun început, o dată cu prologul ei lent, intensitatea unei frământări prin care a trecut, prezența unei răni ce părea închisă. Desigur că nu este ceva nou în istoria sonatei ca o idee muzicală să esențializeze o dezbatere între ideal și real (înălțare – prăbușire). Nu de mult Beethoven a excelat în asemenea tendințe de concentrare, modelele sale rămânând o moștenire din care creatorii romantici au desprins îndemnuri. Și nu este întâmplătoare legătura pe care unii comentatori au făcut-o între *Sonata* lui Liszt și *Appassionata* lui Beethoven, acea creație dominată de căutări și de o năvalnică sete de a găsi soluția salvatoare pentru a putea rezista înfrângerilor ivite (era în anul 1804, doar doi ani după ce nemuritorul compozitor scrisese

Scanned with OKEN Scanner

Testamentul de la Heiligenstadt), pentru că omul, spunea Pascal, este asemănător unei trestii, „dar o trestie gânditoare". S-a mai făcut deseori legătura și cu gândirea lui Goethe din *Faust,* construită pe opoziția dintre imaginea demoniacă și cea ideală, capodoperă ce a inspirat muzica multor lucrări romantice și postromantice, după cum nu a fost uitat nici Prometeu, erou al mitologiei antice, învingător și el asupra destinului. Nu se știe dacă Liszt a sublimat în muzica *Sonatei* sale încrâncenarea dintre aceste simboluri ale forțelor contrarii desprinse din lecturi, sau dacă el, asemenea lui Beethoven, a simțit nevoia să pună în pagină o frământare proprie, demonstrând o dată mai mult adevărul lui Pascal cel care, cu două secole în urmă, prezenta omul („trestia") ca fiind puternic, datorită înzestrării lui cu conștiință de sine. („Chiar dacă ar fi distrus de univers, spunea ilustrul filozof francez, ar fi mai nobil decât forța ce-l ucide, pentru că el știe că moare, în timp ce universul nu știe nimic din toate acestea").

Asemenea pledoarie pentru forța interioară a omului, așa cum aceasta a răsunat în glasurile unor genii ale literaturii și ale artei universale, răzbate și în substanța muzicii din *Sonata* lui Liszt compusă în anul 1852–53. Era vremea în care pianistul-peregrin, întâmpinat nu de mult de onoruri și de impresii seducătoare rămase înregistrate în muzica miniaturilor sale pentru pian, se stabilise la Weimar, orașul în care era venerată amintirea lui Bach și Beethoven, în care străjuia impunătoare personalitatea mereu vie a lui Goethe, plecat din viață de două decenii. O ambianță cu totul alta decât cea a palatelor și saloanelor întâlnite de pianist în turneele sale de concerte prin întreaga Europă, de la Londra la Petersburg. Răgazul de a se fi putut cufunda în sine a dat muzicianului matur (trecut de patruzeci de ani) forța de a da la iveală un document artistic singular în ansamblul creației sale și înscris printre marile realizări ale literaturii pentru pian.

Forma? Monopartită, într-o concepție ce nu mai asculta de legile sonatei clasice (desfășurată în ciclu de mișcări, fiecare cu rolul ei în ansamblul creației). Pe acest criteriu numeroși comentatori ai *Sonatei în si minor* consideră că, asemenea sonatei cu marș funebru creată de Chopin, lucrarea are o formă ce nu mai poate fi raportată la concepția tradiției. Dar *Sonata* lui Liszt nu poate fi comparată nici cu cea compusă de Chopin și nici cu cele câteva modele de sonate monopartite preexistente, cum ar fi cea intitulată *Vânătoarea* de J. L. Dussek (1760–1812) sau *Melancolia* de Ignaz Moscheles (1790–1870), ale căror structuri rămân credincioase unei desfășurări asemănătoare unui *Allegro* de sonată, pentru că forma ei nu se detașează de dialectica construcției clasice. În aspirația sa de a realiza o cât mai mare unitate, Liszt se sprijină pe principiul de contrast caracteristic succesiunii de mișcări din ciclul clasic (repede-lent-repede), dar sudează în

Scanned with OKEN Scanner

sonata sa tradiționalele mișcări într-o desfășurare ce nu are întrerupere. Oare secțiunea centrală a acestei creații (*Andante sostenuto, în fa diez minor*) nu este de pus în legătură cu lirismul meditativ al atâtor părți lente din concepția arhitecturală clasică? Și cum ajunge compozitorul la această oază de liniște din evoluția procesului dramaturgic? Prin același tradițional principiu al contrastului, de data aceasta între substanța a două idei (ca în Expoziția formei de sonată) și al dezbaterii lor (Dezvoltarea) până la cucerirea răspunsului final (Repriza, Coda). Ceea ce realizează Liszt în construcția *Sonatei* sale (și în acest sens rădăcini sunt de găsit tot în creația lui Beethoven) este geniala concentrare a sensurilor contrarii (ideal-real) în configurația unei teme fundamentale. Desfășurarea ei abruptă, pe un desen neobișnuit de agitat, țesut din motive cu categorică pregnanță expresivă, va genera dramatismul intens al compoziției, într-o dezvoltare continuă și mereu intensificată de rezistența ce o opune prezența unui motiv ostinat, desprins din însăși alcătuirea sinuoasă a subiectului muzical. Din înaintarea muzicală încrâncenată, ce îmbină cu mare artă elemente ale formei de sonată cu cele ale unei tehnici variaționale în care compozitorul excela, nu lipsește speranța mereu trează, așa cum reflectă episodul *Grandioso în re major*. Pe amintirea lui, ca și pe cea a coralului central (*Andante sostenuto*), începe Liszt să-și construiască mesajul romantic final, pornit pe scriitură de *Fugă* (*Allegro energico,* în *si bemol minor*). O prelungă privire înapoi va pregăti afirmarea deznodământului ideatic, într-un dinamism crescând (*Presto, Prestissimo*) și o amploare sonoră cu rezonanțe triumfale, după care se va așterne liniștea — acea liniște pe care compozitorul pare a o fi găsit la Weimar după mulți ani de frământări și de călătorii în necunoscut.

„O remarcabilă logică constructivă sub aparența improvizației" — sunt cuvintele cu care Alfred Cortot elogiază gândirea arhitecturală lisztiană. Ce s-ar putea reproșa unei lucrări al cărei plan este condus atât de clar și a cărei construcție este atât de echilibrată?" întreabă în continuare pianistul francez pe cei ce contestau meritele gândirii lui Liszt. Astăzi, după cernerea valorilor de cea a nonvalorilor, putem să prețuim meritele acestei gândiri care a concentrat elementele construcției clasice, contribuind, astfel, la împlinirea tradiționalului ideal al unității actului componistic, care a emancipat tehnica de secvențare motivică în procesul dezvoltator al ideilor generatoare; care a pus în valoare desfășurări armonice intens cromatizate, cu disonanțe ce-și amână rezolvarea și cu infiltrații modale; care a dat forță transformatoare leit-motivului, leit-temei sau leit-acordului înainte ca Wagner să se sprijinit pe efectul unor asemenea mijloace intens unificatoare în dramaturgia operelor sale.

Liszt a fost conștient de valoarea acestei lucrări compusă de el în liniștea de la Weimar, mărturie în acest sens rămânând faptul că a dedicat-o

Scanned with OKEN Scanner

lui Schumann, compozitorul mereu receptiv la ceea ce se afirma nou și de preț în realizările vremii. Să mai notăm că prima ei audiție a avut loc la Berlin, la 22 ianuarie 1857, în interpretarea lui Hans von Bülow — eveniment muzical ce a înscris un nou pas înainte în rândul surprizelor oferite de creația romantică.

Dintre lucrările pentru pian compuse de Liszt după *Sonata în si minor*, unele par a fi continuat genurile ce au contribuit la afirmarea sa de compozitor din frageda adolescență. Accentul pe bravura interpretativă pus în lucrările sale încă din anul 1825 (când a compus *Allegro di bravura*) va continua să atragă și pe compozitorul matur sau chiar vârstnic, așa cum se poate desprinde din unele creații târzii, cum a fost *Mephisto-polka* și cu deosebire *Mephisto-valse* (1883), partitură nelipsită din repertoriul pianiștilor virtuozi. De altfel valsul, dansul care a încântat compozitorul din perioada învățăturii la Viena și mai târziu, de-a lungul tinereții trăite la Paris, a colorat numeroase pagini ale creației sale, din rândul celor compuse pentru pian detașându-se câteva (*Grande valse di bravura* — 1836, *Valse impromptuu* — 1850 ș.a.), asemenea și altor dansuri ce i-au înaripat fantezia, cum au fost galopul (*Grand galop chromatique* — 1838), mazurka (*Mazurka brillante* — 1850), poloneza (*2 Polonaises* — 1851, dintre care cea în *mi major* devenită celebră) sau ceardașul, dansul național al pământului natal, care a inspirat pana compozitorului până târziu, către apusul vieții, de când datează ultimele două *Csardaș*-uri (1884).

Deosebită constanță în creația acestui maestru al improvizației a avut-o și tehnica variației pe o temă, afirmată de la bun început (*Variații pe un vals de Diabelli* — 1823, *Variații briante pe o arie de Rossini* — 1824, *8 Variații* dedicate lui Erard — 1825), pentru ca genul rapsodic să domine cu consecvență în perioada neîntreruptelor sale călătorii, începând cu anul 1835, când — inspirat de cântecele elvețiene — a compus *Fantezia romantică pe două melodii elvețiene.* În Muzeul Liszt de la Weimar pot fi consultate carnetele de schițe ale unor melodii culese de compozitor din localitățile prin care a trecut în turneele sale de concerte, pentru a se putea inspira în creație. Rezultatul? Șirul de *rapsodii* ce au avut meritul de a fi răspândit coloritul unor variate zone muzicale, așa cum acesta i-a fost transmis de lăutarii ce cântau la ospețele și petrecerile la care era invitat. Cele mai multe dintre aceste melodii au fost notate de Liszt în țara sa natală, la Budapesta sau prin alte orașe ungare în care a concertat, cele ce datează din anul 1839 fiind imediat urmate de culegeri făcute în orașele Transilvaniei sau ale Principatelor Române (1840), în trecerea sa către Constantinopol și apoi către vechea Rusie, oglindind astfel itinerarul marelui pianist-concertist. Cronicile timpului vorbesc despre marea sa artă improvizatorică și în acest context

Scanned with OKEN Scanner

cele de la Constantinopol transmit informații despre frumusețea variațiilor făcute pe „vechi arii române". După faza improvizațiilor, urmă cea a creației, cale care a condus la realizarea unui mare număr de *Rapsodii.*

Dacă termenul își are originea în antichitatea greacă, genul muzical prinde viață în perioada în care compozitorii secolului al XIX-lea și primele decenii ale veacului următor tind să marcheze identitatea lor națională prin cântecele și dansurile popoarelor cărora aparțin, pe care ei le citează sau le prezintă în prelucrări măiestrite în muzica lor cultă. Este o manifestare ce a marcat intens dezvoltarea așa-numitelor „Școli naționale", preconizată cu geniu de arta lui Chopin. Este adevărat că cele nouăsprezece *Rapsodii ungare* pentru pian compuse de Liszt, terminate în marea lor majoritate la Weimar în jurul anului 1853 (doar ultimele patru fiind compuse târziu, între anii 1882–85), nu au ilustrat idealul compozitorului de a fi reflectat adevăratul folclor maghiar (care va trebui să aștepte pe Bartok și pe Kodaly pentru a-și dezvălui autenticitatea), pentru că muzica notată de el era denaturată de coloritul lăutăresc dat de-a lungul vremii de lăutarii țigani. Dar nu i se poate nega acestui entuziast creator, meritul de a fi lansat în muzica cultă universală intonații, ritmuri, precum și subiecte specifice țării sale natale, așa cum a fost *Marșul lui Rakoczy* introdus în *Rapsodia nr. 15* și preluat nu după multă vreme (în anul 1841) de către Berlioz în legenda sa dramatică *Damnațiunea lui Faust.* „O temă celebră, sacră, care a făcut să bată inimile maghiarilor atâția ani, entuziasmându-i în aspirația lor către libertate și glorie", va scrie Berlioz în *Memoriile* sale publicate postum, în anul 1870.

În ceea ce privește *Rapsodia română,* aceasta este o lucrare inspirată lui Liszt de muzica ascultată tot de la lăutarii orășeni sau de la tarafurile ce acompaniau muzica de joc prin localitățile întâlnite în Transilvania sau Principatele Române prin care a trecut în drumul său către Rusia, temele notate de el inspirându-l și în recitalul de la Constantinopol, când le-a prezentat sub titlul de *Variații după arii vechi românești.* Fără ca în carnetele sale să fi fost găsită urma vreunei schițe care să anunțe o *Rapsodie română,* aceasta a fost descoperită în Muzeul de la Weimar într-o copie făcută de Joachim Ralf (1822–1882), un discipol al lui Liszt care, entuziasmat de creația maestrului său, a finisat-o în vederea publicării. Lucrarea era terminată, așa cum o va publica Editura Breitkopf & Härtel în 1936, structurată pe un *Allegro moderato* și un *Allegretto vivace,* în prima parte apărând o „horă bătrânească" cu indicația *Hermannstädter* (ceea ce s-ar traduce „De la Sibiu"), iar în partea a doua, o viguroasă „bătută", urmată de o „țiitură" (figură lăutărească ce ține jocul în loc pe repetarea unei anumite figuri ritmice), care apare și cu rol de introducere la secțiunea finală a lucrării,

Scanned with OKEN Scanner

construită pe tema unui joc popular românesc, *Corăbeasca,* tratată variațional și terminată într-un dinamism *il piu presto possibile.* Liszt va mai folosi tema jocului *Corăbeasca* (în cea de a noua *Rapsodie*), după cum va mai face să răsune și alte teme din această compoziție (în *Rapsodia a XII-a*), în timp ce tema ei introductivă, creată de compozitor, va mai putea fi recunoscută și în cea de a șasea *Rapsodie ungară,* din rândul celor unsprezece pe care le-a compus.

Urmărind fantezia compozitorului și alte creații inspirate de specificul muzical al localităților prin care a trecut și concertat, se impun și câteva piese de pe meleagurile rusești, cum ar fi *Amintiri din Rusia* (1840), *Două melodii ruse* (1842) sau melancolicul *Adio* compus către sfârșitul vieții (1884). Din anul 1842 datează și luminoasele *Cântece napolitane,* dar dintre amintirile muzicale ale acestui compozitor receptiv la ceea ce simțea nou în muzica diferitelor popoare pe care le-a cunoscut de-a lungul peregrinărilor sale, cele ce au lăsat cele mai puternice urme, după cele maghiare, par a fi fost melodiile spaniole. *Rondo fantastic pe o melodie spaniolă* (1837), *Marea melodie de concert pe teme spaniole* (1845) sau *Rapsodia spaniolă* (1863) cu celebrele *Folies d'Espagne* și *Jota aragonese,* alcătuiesc pagini ce vor avea deosebită influență asupra unor compozitori francezi (ca Lalo, Debussy, Ravel ș.a.).

Din acest șir de compoziții inspirate de muzica întâlnită de compozitor pe pământul atâtor țări prin care a trecut, nu lipsesc nici lucrările omagiale create de el în legătură cu unele evenimente istorice sau culturale fie din Franța (*Chanson des Hussites* – 1840, *Marseillaise* – 1872), din Anglia (*Gode save the Queen* – 1841), Italia (*Gaudeamus igitur* – 1843), Ucraina (*Balada Ucrainei* – 1849) sau Germania (*Marș solemn la centenarul lui Goethe* - 1872, *La mormântul lui Richard Wagner* – 1883) și cu deosebire din Ungaria (*Cortegiu funebru la moartea lui Mosonyi* – 1871, *În amintirea lui Petöfi* – 1877, *Șase portrete istorice maghiare* – în ultimele două figurând din nou numele lui Petöfi și al lui Mosonyi – 1885).

Nu lipsesc nici *File de album,* nici variate șiraguri de piese programatice (ca cele cuprinse în ciclul *Pom de Crăciun* – 1874–76), după cum nu sunt uitate nici unele miniaturi ce poartă titluri specifice celor din perioada romantică (*Impromptu*-uri, *Nocturne, Elegii* ș.a.). Și nu pot fi omise din creația ultimelor decenii din viața compozitorului, nici realizările ce au oglindit cufundarea sa în opera lui Bach, de curând dezvăluită lumii muzicale germane de către Mendelssohn-Bartholdy. Geniul modestului cantor de la Leipzig l-a tulburat și i-a inspirat câteva creații de impresionantă frumusețe. Din rândul numeroaselor cantate religioase compuse de ilustrul său înaintaș, el a desprins ideea dramatică a celei ce purta titlul

Scanned with OKEN Scanner

Weinen, klagen, singen, sagen, pe care a omagiat-o în anul 1863 într-o lucrare ce poartă același titlu. Și dacă bucuria unor partituri de noi cantate religioase compuse de Bach se termină o dată cu audiția ei duminicală, dacă marea profunzime a mesajului lor a rămas necunoscută timp de un secol și mai bine, Liszt are meritul de a fi redat viață acestei clamații a marelui compozitor preclasic într-un limbaj nou, romantic, în care plânsul declanșează răbufniri zguduitoare. Șoapte abia percepute alternează cu sonorități agresive, expresivitate de mare încărcătură emoțională realizată prin valuri de întrebări și răspunsuri (sensuri ascendent-descendente), prin disonanțe ce-și întârzie rezolvarea și infiltrații de intonații modale, de monologuri sau de stil recitativ, într-o viziune din care nu lipsește nici solicitarea unei mari virtuozități interpretative și nici tendința de tratare orchestrală a pianului. Dialogurile dintre sensurile contrarii ale expresivității se rezolvă greu, omagiul muzical romantic prinzând forță în sonoritățile triumfale finale.

Un an mai târziu (1864) Liszt va compune și *Variațiunile pe un motiv de Bach* (motiv preluat din basul ostinat al primei mișcări din cantata *Weinen, klagen, singen, sagen*) și nu peste multă vreme (în 1871) va compune și *Fantezie și Fugă pe tema B-A-C-H* (litere care în notația germană corespund notelor *si bemol-la-do-si*).

Sentimentul religios, care a marcat întreaga biografie a lui Liszt și s-a reflectat la început cu nuanțe panteiste în muzica unora dintre miniaturile *Anilor de peregrinări,* își va afirma legăturile cu tradiția catolică în numeroase creații religioase datând din epoca maturității creatoare. După ce a slăvit natura „prin care cântă vocea lui Dumnezeu", după ce a compus șirul de *Armonii poetice și religioase*, Liszt a mai intercalat în creația sa pentru pian și câteva piese desprinse din ceremonialul bisericesc, așa cum rămân mărturie câteva realizări, ca *Aleluia* sau *Ave Maria* compuse în anul 1865.

Dar sentimentul de profundă religiozitate apare exprimat mai direct în *creația pentru orgă*. Începând cu deceniul al șaselea, de când datează *Fantezia și Fuga pe o cântare religioasă de Meyerbeer* (1852), Liszt va dedica acestui complex instrument pagini de înălțătoare frumusețe, așa cum apar în *Requiem*-ul *pentru orgă* (1855), în câteva *Litanii* sau *Intrade și Fugi* compuse pentru duminicile ce urmau sărbătorii Sfintei Treimi (1863), în *Regina coeli* (1865) sau în *Missa pentru orgă* (1880), pentru a nu mai aminti lucrările transcrise de compozitor din cele compuse pentru pian, din rândul cărora cea mai celebră rămâne cea inspirată de cantata lui Bach — *Weinen, klagen, singen, sagen.* Așa cum se poate observa, sunt lucrări ce aparțin ultimelor decenii ale vieții, perioadă în care predilecția pentru muzica cu

Scanned with OKEN Scanner

program este părăsită pentru a face loc muzicii pure, într-o exprimare ce tinde a reînvia gândirea polifonică orizontală care, spre deosebire de cea a polifoniștilor preclasici, vibrează de un clocotitor dramatism, trăsătură ce va contribui la romantizarea stilului de orgă.

În ceea ce privește prezența pianului în realizările ce aparțin *muzicii de cameră* creată pentru doi sau mai mulți interpreți, aceasta nu are nici frecvența, nici importanța pe care o are în realizările unor iluștri creatori din contemporaneitatea lui Liszt. Celor trei duo-uri pentru vioară și pian compuse în prima perioadă a evoluției sale creatoare, se adaugă un *Duo concertant* pentru același cuplu instrumental, deosebit de reprezentativ pentru ideea de unitate urmărită cu perseverență de compozitor atât în construcția întregului, cât și în țesătura ideatică din contribuția interpretativă a celor doi parteneri. Stilul concertant, anunțat de titlul acestei lucrări, este înnobilat de marea varietate a substanței melodice, tristă sau senină (inspirată uneori și din mișcări dansante), în înlănțuiri ce dau sens evocator unor sentimente ce au îndurerat sau înseninat viața compozitorului romantic.

Mai bogată apare însă *creația de lieduri pentru voce și pian,* prin exemple ce apar presărate în creația lui Liszt din perioada „peregrinărilor" și până la sfârșitul vieții, unele cunoscând transformări în mai multe versiuni până la apariția lor definitivă. Fără ca aceste creații miniaturale să fi avut importanța realizărilor lui Schubert sau Schumann în ceea ce privește evoluția acestui gen cameral, fără ca Liszt să fi fost un inovator în acest domeniu, liedurile sale rămân deosebit de reprezentative pentru marea sensibilitate a creatorului lor la poezia timpului său. Și aceasta încă din anii tineri trăiți la Paris, când pasiunea sa pentru lectură, mult subliniată de biografi, i-a relevat frumusețea poeziei franceze. Deși poeții germani (Goethe, Schiller, Uhland, Heine, Lenau, pentru a cita doar pe cei mai iluștri) vor inspira cele mai multe dintre liedurile sale, trăsăturile declamațiunii franceze vor marca în continuare factura stilistică a acestei vaste creații, ce nu poate fi catalogată nici în rândul celei ce se menține în factura clasică (ca în realizările lui Mendelssohn-Bartholdy) și nici în concepția înnoitoare schumanniană. Caracteristic celor aproape o sută de lieduri pentru voce și pian compuse de Liszt (cărora se mai adaugă încă douăzeci pentru voce și orgă și cincizeci pentru voce și orchestră) este accentul pus pe substanța poetică a compoziției, mereu subliniată de voce și sprijinită pe o învăluire instrumentală ce este condusă de un rafinament armonic cu totul specific acestui compozitor. Există și cincisprezece cântece pentru voci bărbătești *a cappella* (fără acompaniament), după cum există și unele creații pentru pian exclusiv, menite

Scanned with OKEN Scanner

să facă un fond muzical unor anumite poezii, ceea ce relevă largul evantai al viziunii avute de compozitor în realizarea acestui gen poetic-muzical (ultima formulă fiind cu totul nouă pe plan interpretativ în relația poezie-muzică).

Melodismul generos este mijloc stilistic dominant în concepția liedului lui Liszt, așa cum lansase geniul lui Schubert, dar nu poate fi trecut cu vederea nici meritul fanteziei armonice dens cromatizate, nici factura liberă a contrapunctării repartizată deseori acompaniamentului instrumental și nici plasticitatea unor motive menținute evocator în desfășurarea muzicii. Cu toată frumusețea acestor bijuterii camerale, puține mai pot fi ascultate în sălile de concert. Cu sens autobiografic (*Ich mochte hingehen* – compus în amintirea suferinței trăite la despărțirea de Caroline de Saint Cricq, prima dragoste a compozitorului) sau inspirate din legendele (*Lorelei, Es war ein Konig in Thule*) ca și de eroi intrați în legendă *(Jeanne d'Arc au bucher),* cu caracter liric (*Mignon, O komm im Traum, Tre sonetti di Petrarca*) sau patriotic *(Le Dieu des Hongrois),* liedurile lui Liszt, deși lipsite de un specific spirit popular, așa cum acesta se dezvăluia în creația lui Schubert, rămân deosebit de reprezentative pentru vibrația intens romantică a timpului. Remarcabil pentru talentul compozitorului de a realiza schițarea unor portrete muzicale și a ambianței în care acestea erau surprinse este liedul inspirat de una dintre poeziile lui Lenau – *Die drei Zigeuner.* Întâlniți într-un popas, fiecare dintre cei trei lăutari țigani ce alcătuiesc subiectul constituie un portret aparte (unul scârțâind leneș la vioară, altul trăgând din pipă cu privirea fixă în depărtare, cel de al treilea răpus de somn), melancolia stilului lăutăresc ungar fiind agrementată cu tendințe de plasticizare muzicală.

În ultima parte a vieții, sentimentul religios domină în general inspirația compozitorului (dintre lieduri detașându-se *Le Crucifix,* compus în anul 1884), dar în tematica acestui gen poetic-muzical se insinuează uneori și un colorit nostalgic-pesimist, așa cum se desprinde din tristețea liedului *J'ai perdu ma force et ma vie* compus în anul 1886, anul morții sale.

CONCERTELE PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ

Spre deosebire de lied, gen cultivat de Liszt cu pasiune constantă, dar cu o rară prezență în recitalurile interpreților, *Concertele sale pentru pian*

Scanned with OKEN Scanner

și orchestră, deși puține la număr, sunt nelipsite din repertoriul pianiștilor și, astfel, mereu prezente în viața muzicală.

Surprinde faptul că un pianist concertist, unanim declarat ca cel mai talentat pianist al acelor timpuri, nu a compus mai mult în acest gen care, alături de operă, atrăgea cel mai mult publicul. Doar patru concerte au rămas de pe urma acestui „vrăjitor al pianului", cum era deseori Liszt numit, amintindu-se astfel denumirea de „Vrăjitor al viorii" dată nu de mult celebrului Paganini.

Urme ale notării temei fundamentale a primului concert, *Concertul în mi bemol major*, datează din prima zi a anului 1832. Va trece multă vreme până când Liszt va reveni la ea, cert fiind faptul că după numeroase reveniri asupra acestei creații concertante, partitura ei va fi terminată abia în anul 1849, în liniștea de la Weimar, orașul în care însuși compozitorul o va prezenta (în anul 1853), sub bagheta lui Hector Berlioz. Și în același an 1849, an în care Chopin, colegul său de generație, moare la Paris, Liszt termină și muzica celui de al doilea concert – *Concertul în la major*. Editate mult mai târziu, după o minuțioasă perfecționare a lor (primul în 1857, al doilea în 1863), aceste două concerte pentru pian și orchestră vor aduce mai departe suflul înnoitor al mărețului *Concert în mi bemol major* creat de Beethoven, mereu prezent în recitalurile lui Liszt. Și poate nu este întâmplătoare luminozitatea tonalității în care el și-a gândit muzica primului său concert, aceeași ca și cea a *Imperialului* beethovenian. Dar departe de a fi fost un epigon, Liszt a avut meritul de a fi dat deosebită prospețime acestui gen atât de mult iubit de interpreți și public. Îndrăznelile sale îi marchează în primul rând construcția. Compozitorul se detașează de schema tripartită tradițională și creează o formă monopartită liberă, în a cărei desfășurare episoadele muzicale se succed cu o mare varietate în ceea ce privește expresivitatea, unindu-se între ele prin prezența ideii principale sau a unor elemente desprinse din ea, idee cu pregnant rol ciclic, care asigură o deplină înlănțuire întregului monopartit. Desigur că detașarea de legile tradiției nu înseamnă o rupere de logica gândirii clasice, muzica sprijinindu-se pe căile oferite de efectele contrastelor emoționale, contraste deosebit de intense în secțiunea dezvoltatoare și purificatoare în muzica Finalului. Fără a se fi menținut în îngrădirile unor reguli înrădăcinate în evoluția genului, Liszt alunecă în înnoiri ce contribuie la unitatea mare a muzicii. El simte nevoia să pregătească orice devenire, așa se explică și faptul că în primul său concert el lărgește schema tripartită a genului printr-o a patra secțiune, în care grupul instrumentelor de coarde deschide (în *pizzicato*) o prelungită acțiune șăgalnică, al cărui rol este de a realiza trecerea spre concluzia afirmativă a lucrării. Unitatea este creată și prin construirea

Scanned with OKEN Scanner

unor idei muzicale pe melodia unor teme ce sunt proprii unor momente anterioare, așa cum ilustrează tema de debut a finalului primului concert, o temă de marș inspirată de linia melodică pe care corzile grave o prezintă atât de visător în secțiunea lentă *(Quasi adagio)* a aceleiași creații. De altfel acest procedeu al preluării unor idei muzicale și al transformării caracterului lor în desfășurarea unei creații va rămâne deosebit de caracteristic stilului acestui compozitor care a excelat în tehnica variațională și a improvizației pe o temă.

Dacă în primul concert tema de debut (fundamentală, ciclică) este impunătoare (cu indicația *Allegro maestoso*), și energică (intonată de întreaga orchestră în *fortissimo*), contrastând clasic cu cantabilitatea temei secundare ce îi urmează, în *Concertul în la major* muzica începe liniștit *(Adagio sostenuto assai),* cu o temă lirică (cu indicația *dolce*). Cursul ei *(dolce sempre)* conduce către cea de a doua temă, expusă în registrul grav al pianului cu sonoritate *fortissimo,* contrastul dintre cele două entități muzicale culminând în episodul cu mișcarea *Allegro agitato*. Remarcabilă este și ideea compozitorului de a fi dat la un moment dat violoncelului solo rolul de a relua și sublinia lirismul temei principale, (fantezie ce colorase și orchestrația *Concertului în mi bemol major,* când compozitorul conferise flautului solo — și nu pianului — rolul de a fi cântat muzica unei teme noi din desfășurarea celei de a doua mari secțiuni a construcției lui). Interesant de remarcat este faptul că spre deosebire de substanța emoțională atât de diferită în debutul celor două concerte create de Liszt, finalurile lor se înrudesc prin ritmul de marș ce le deschide muzica, tonul energic evoluând în fiecare caz prin transformări de colorit și de caracter, într-o desfășurare ce tinde către o continuă înălțare, ilustrată prin transfigurarea finală a temei fundamentale, care-și impune grandoarea, realizând o demonstrație de gândire muzicală sintetizatoare.

În ceea ce privește mijloacele stilistice, Liszt pare marcat de geniul lui Beethoven, ca și de inventivitatea romanticului Berlioz, dar el are meritul de a fi imprimat un impuls specific complexității ce o reprezintă varietatea expresivității (eroică, dramatică, lirică). Și nu arareori vigurozitatea unora din ideile sale muzicale este întretăiată de raze lirice, după cum și marea cantabilitate melodică se întâmplă să unduiască printre tonuri agresive.

Dar contribuția orchestrei? Spre deosebire de Chopin, Liszt reușește să creeze un deplin echilibru între contribuția pianului și cea a orchestrei, pianistul virtuoz și dirijorul (mult experimentat în perioada trăită la Weimar) colaborând atent și intens cu compozitorul de concerte. El creează și întreține intensitatea expresivității repartizată celor două partide, ca și pe cea a virtuozității (solistice sau orchestrale), după cum acordă uneori și altor

Scanned with OKEN Scanner

glasuri din ansamblul orchestrei rolul de a purta solistic exprimarea unor idei. Și în ceea ce privește factura cadențelor caracteristice acestui gen se simte un suflu înnoitor, aceste momente de virtuozitate improvizatorică apărând intercalate și de-a lungul acțiunii muzicale (nu numai la sfârșit de parte, ca în tradiția genului), de fiecare dată prezentând desfășurări pe dimensiuni mai restrânse față de cele ale concertelor din trecut.

Din anul 1850, anul următor celui în care primele două concerte au avut forma lor definitivă, datează și un al treilea concert — *Concertul patetic*, care, asemenea atâtor alte lucrări ale acestui compozitor, a trebuit să aștepte îndelung o redactare definitivă. Astfel, prima lui versiune, pentru pian solo, a fost modificată în forma unui concert pentru două piane, pentru ca după trecerea vremii să ajungă la varianta de concert pentru pian și orchestră. Cunoscut sub ultimele două forme, concertul este dominat de o temă fundamentală care poartă de data aceasta indicația *Patetico, accentuato assai il canto*, trăsătură de expresivitate care a condus la denumirea pe care o poartă. Din șirul de lucrări pentru pian și orchestră compuse de Liszt se detașează și câteva parafrazări pe unele teme create de alți compozitori, teme ce i-au inspirat câteva *Fantezii*, din rândul cărora mai cunoscute rămân *Marea fantezie simfonică pe o temă din „Lellio" de Berlioz*, *Fantezia pe motive din „Ruinele Atenei" de Beethoven* și, cea mai celebră, intitulată *Dans macabru*. Este o lucrare inspirată din și mai celebra temă *Dies irae*, vechea secvență (datând din secolul al XII-lea, intrată în ceremonialul religios catolic *„pro defunctis"*), temă care a inspirat și pe alți compozitori romantici sau postromantici (Berlioz, Verdi, Mussorgski, Ceaikovski, Saint-Saëns, Rachmaninov), semnificația ei funebră pătrunzând și în gândirea unor compozitori romantici contemporani, din rândul cărora fac parte și unii dintre compozitorii români (ca cea a lui Sigismund Toduță din *Simfonia a doua*, închinată memoriei lui George Enescu). Variațiunile făcute de Liszt pe această secvență din ritualul funebru catolic corespund unor ipostaze sufletești ce converg către ideea neputinței pe care o are lupta omenească în fața morții aparent atotbiruitoare. Ideea este urmărită în stil concertant, factură ce a determinat majoritatea comentatorilor creației lui Liszt să considere lucrarea drept cel de al patrulea concert al său. Terminat în anul 1849 (ca și primele două concerte), refăcut în 1853 și editat în 1865, acest *Totendanz* lansat cu mare succes de Nikolai Rubinstein (1835–1881), a impresionat și inspirat ideatica și stilul multor compozitori ai timpului, marcând până și originalitatea sensibilității lui Mussorgski.

Experiența făcută de Liszt în creația sa de concerte, cu aplecarea sa îndelungă asupra lor, cu reveniri și mereu înnoitoare intervenții, a condus

Scanned with OKEN Scanner

la clarificarea compozitorului în ceea ce privește contribuția ce avea datoria să o aducă la simfonizarea genului. Mărturie în acest sens rămâne titulatura pe care el a înscris-o pe manuscrisul celui de al doilea concert al său, *Concertul în la major,* anume cea de *Concert symphonique.* Aceasta pare a fi fost lucrarea de răscruce din evoluția compozitorului, cea care cuprinde relieful sigur al semnificației purtate de către o unică entitate muzicală, conducătoare și unificatoare. Această concepție la care ajunge treptat creatorul de concerte avea implicații în întreaga sa creație simfonică, dominată de genul nou al *poemului simfonic* pe care are meritul de a-l fi inițiat.

CREAȚIA PENTRU ORCHESTRĂ SIMFONICĂ

În trecerea lui Liszt de la creația pentru pian la cea pentru orchestră simfonică un rol determinant a avut activitatea sa pasionată și intensă de dirijor. Din momentul în care și-a fixat reședința la Weimar și a găsit în marele duce Karl Alexandru un Mecena al muzicii, el s-a desprins de activitatea concertistică, concentrându-și forța sa de muncă în cea dirijorală. Marele său talent și marea sa receptivitate la ceea ce contribuia la împrospătarea muzicii au reușit să dea Weimarului o înflorire ce egala faima pe care o avea în acea vreme orașul Leipzig, în urma realizărilor lui Mendelssohn-Bartholdy. În primul rând dirijorul Liszt a inaugurat tradiția ca la teatrul din Weimar să se lanseze anual câte o operă creată de un compozitor german, dirijând printre altele *Fidelio* de Beethoven, *Eurianthe* de Weber, *Benvenuto Cellini* de Berlioz, *Genoveva* de Schumann, *Rienzi* (Olandezul zburător), *Tannhäuser* și *Lohengrin* de Wagner, din repertoriul său nelipsind nici unele opere create de preclasici (Haendel) sau clasici (Gluck, Mozart). Adept al dirijatului pe dinafară, înzestrat cu un mare har interpretativ, acest mare artist al epocii romantice cucerește din ce în ce mai mare faimă, impresionând până și pe pretențiosul Wagner, care declară entuziasmat în corespondența sa că acest dirijor de la Weimar „pare a-i fi ghicit gândurile".

Prin vasta sa experiență dirijorală Liszt a avut contact nu numai cu tainele orchestrale, cu specificul componentelor și ansamblului ei, dar și cu evoluția ei istorică. Atras de mirajul ei sonor, ca și de posibilitățile ei nelimitate de transmitere a expresivității muzicale, Liszt va compune în perioada trăită la Weimar treisprezece poeme simfonice și două simfonii.

Scanned with OKEN Scanner

Poemele simfonice. Așa cum se știe, poemul simfonic este o creație instrumentală programatică cu o construcție liberă ce-și are rădăcinile în „uvertura cu program", gen în care Beethoven excelase de curând. În lucrarea sa *Liszts symphonische Dichtungen* Arthur Hahn definește poemul simfonic ca fiind un rezultat al contopirii dintre poezia cuvântului și cea a sunetului, reliefând natura poetică a programatismului specific acestui gen muzical. În această privință Liszt va fi un demn urmaș al lui Beethoven în ceea ce privește caracterul descriptiv al unor poeme (sau al unor secțiuni din poeme), muzica sa ocolind realizarea unor imagini plastice și tinzând să redea intensitatea sentimentului trezit de prezența lor. Față de simfonismul lui Berlioz – creatorul simfoniei romantice cu program – simfonismul lui Liszt va fi mai apropiat de cel beethovenian prin primatul dat de el expresivității lirice și cu deosebire celei dramatice.

Faptul că Liszt a supus muzica celor mai multe dintre poemele sale simfonice unor repetate revizuiri, pe de o parte, ca și îndelunga durată de elaborare a altora, pe de altă parte, a făcut să nu fie posibilă o prezentare exactă a cronologiei lor. Ordinea pe care a dat-o ediția Breitkopf & Haertel, în care figurează douăsprezece poeme simfonice (cărora ediția Bote & Bock va adăuga un al treisprezecelea) – s-a străduit să fie cât mai aproape de istoricul lor, ceea ce a reușit numai în parte.

Primul poem simfonic (după afirmația autorului și după ordinea dată și de editura anterior citată) este intitulat *Ce qu'on entend sur la montagne.* Legătura cu lectura poemului publicat de Victor Hugo în ciclul său *Feuilles d'automne* este evidentă, după cum și începutul acestei creații este de plasat timpuriu, în jurul anului 1833, când compozitorul viețuia la Paris și a avut prilejul să-l citească. Contactul cu peisajul muntos elvețian din anii imediat următori perioadei pariziene, ca și tumultul trăirilor din „anii peregrinărilor" pianistului virtouz, au dat evidente dimensiuni subiective tematicii alese. Punerea ei în pagină va fi în anul 1848, anul stabilirii compozitorului la Weimar, pentru ca publicarea definitivă a lucrării să aibă loc mult mai târziu, în anul 1856. În acest prim poem simfonic creat de Liszt caracterul descriptiv domină, suita de imagini fiind realizată printr-un limbaj de o mare finețe și prospețime pentru epoca în care a fost creată, având uneori trăsături ce anunță rafinamentul unor transparențe impresioniste.

Dacă ordinea poemelor lui Liszt este mai greu să fie precizată, în schimb data la care a avut loc prima audiție a uneia din creațiile sale în acest gen se cunoaște cu certitudine: 28 august 1849, ziua în care se împlineau o sută de ani de la nașterea lui Goethe, pentru a cărei sărbătorire dirijorul Curții fusese solicitat să compună o lucrare omagială. Liszt a compus cu acel prilej un poem simfonic al cărui program reînvia contrastul dintre

Scanned with OKEN Scanner

supliciul trăit de poetul italian Torquato Tasso (1544–1595) și nemurirea pe care a cunoscut-o postum capodopera sa, *Ierusalimul eliberat,* subiect anunțat și de titlul dat de compozitor creației sale: *Tasso, Lamento e Trionpho.* Un prolog lent deschide muzica acestui omagiu muzical, care se va axa apoi pe metamorfozarea unei idei muzicale ce va străbate întreaga lucrare. Ipostaza ei lirică *(Adagio mesto),* amintind legănarea cântului de gondolieri venețieni, va cunoaște transformări patetice, tragice și eroice, ilustrând stările supliciului trăit de eroul „care iubise și suferise la Ferrara" (episodul *Lamento*), fusese apoi răzbunat la Roma, pentru ca „gloria operei sale să rămână vie de-a pururi în cântecele populare venețiene" (episodul *Triompho* în mișcarea *Allegro con molto brio*), după cum punctează compozitorul programul muzicii sale în prefața lucrării, care se termină apoteotic, într-o *Coda* amplă ca dimensiuni și ca sonoritate.

Întruchiparea ideii care proclama triumful luptei poetului italian cu destinul său nefast apare și în tematica altor poeme simfonice lisztiene. Două sunt inspirate de mitologia greacă, reînviind soarta unor eroi mult cântați de poeți sau muzicieni: *Prometheus* (compus în anul 1850) și *Orpheus* (în 1854). Primul a fost conceput ca uvertură la drama *Prometeu dezlănțuit* de Herder, având și de data aceasta punctat programul în subtitlul lucrării: *Îndrăzneală, suferință, îndurare, salvare.* Încadrat de ideea activă, ca substanță a întregii desfășurări muzicale, tragicul și eroicul se împletesc într-o construcție sprijinită pe opunerea elementelor de expresivitate, ceea ce conduce clasic la sinteza dialectică finală.

Și muzica poemului simfonic *Orpheus* a fost destinată a preludia o anume creație, de data aceasta fiind vorba de opera *Orpheus und Eurydike* de Gluck, prezentată la Weimar în anul 1854. Puterea magică pe care o are cântul, tema centrală a subiectului ales, nu putea fi decât cea pentru care a pledat întreaga activitate a acestui neobosit artist, crainic al muzicii ca virtuoz pianist și dirijor, ca pasionat și dezinteresat pedagog. În acest sens trebuie înțeleasă impresionanta puritate a muzicii acestei creații, sprijinită mai puțin pe desfășurarea unui program, față de celelalte poeme. De altfel, la publicarea ei ulterioară, sub forma unui poem simfonic, există o mențiune care precizează că muzica acestei lucrări a fost inspirată de sentimentul trezit în sufletul compozitorului de către imaginea lui Orfeu cântând din liră, așa cum aceasta era pictată pe un vas etrusc expus la Muzeul Louvre din Paris. Puterea magică a muzicii, care a deschis eroului legendar calea către lumea umbrelor, se impune ca idee centrală în poemul lui Liszt, idee ilustrată de o temă conducătoare ce străbate întreaga desfășurare a muzicii.

Anul 1854, în care Liszt a compus frumoasa muzică a poemului *Orpheus* este anul în care apare și poemul *Mazeppa.* Tematica lui nu se mai

Scanned with OKEN Scanner

inspiră din miturile Antichității și nici din sursă literară, ci reînvie o răscolitoare aventură istorică. Mazeppa (1644–1709), vestit luptător pedepsit de polonezi, să moară legat de un cal sălbatic, reușește să supraviețuiască datorită cursei înfiorătoare care l-a purtat până în Ucraina, unde este salvat de cazaci și ales conducător al lor. Tendința de plasticizare a goanei calului nărăvaș remarcată de la început (stridență acordică, pregnanță ritmică) va putea fi surprinsă și în poemul simfonic intitulat *Bătălia hunilor* compus în 1857. De data aceasta muzica a fost inspirată compozitorului de un tablou expus în Muzeul din Berlin (semnat de pictorul Kaulbach). Entuziasmul lui Liszt pentru această pictură a condus la crearea unei muzici de reală valoare. El introduce orga în ansamblul sonor orchestral și creează valuri de variațiuni pe tema unui coral, reușind să dea un puternic sens generalizator luptei lui Attila, învingător al împăraților din Orient și Occident, dar învins până la urmă (în anul 451).

Sens generalizator poartă și muzica poemului *Héroïde funèbre* (Omagiul eroilor). Începutul acestei creații aparține anilor 1829–1830, când tânărul Liszt pornise lucrul la *Simfonia revoluționară* (rămasă neterminată), a cărei muzică vibra de frământările ambianței pariziene din anii premergători revoluției din iulie 1830. Un an după mișcările revoluționare din Ungaria (în 1849), Liszt va relua muzica primei părți a vechii lucrări (un marș funebru, pregătit de o introducere lentă, cu o construcție surprinzător de nonconformistă pentru cei douăzeci de ani neîmpliniți ai compozitorului), o va împlini și-i va da amprenta stilului său de maturitate, din care nu lipsea coloritul specific muzicii maghiare. Caracterului umanitarist se adaugă, astfel, și pulsul naționalist specific vremii, așa cum ilustrase de curând cu geniu polonezul Chopin.

Sentimentul patriotic este și mai direct exprimat în poemul simfonic *Hungaria,* lucrare începută în anul 1848, revizuită și definitivată în 1854. Contactul cu pământul natal, cu trecutul și muzica lui, au dat acestei creații un suflu epopeic, așa cum acesta poate fi urmărit în suita de imagini mereu contrastante, asemenea temperamentului maghiar vulcanic atât de strălucit oglindit în cântecele și dansurile populare ale acestui popor. Dacă de data aceasta lipsește precizarea unui anumit program, substanța ideatică anunțată de titlu este fidel ilustrată. La aceasta contribuie nu numai specificul agogic și pregnanța ritmică, dar și insinuările unor trăsături ale structurii modale, pe care Liszt le surprinsese în ciuda deformărilor pe care interpretarea lăutarilor unguri puteau să le ofere.

Fără program este conceput și poemul intitulat *Festklänge* (Cânturi festive) compus în 1851, o evocare a unei zile de sărbătoare realizată prin

Scanned with OKEN Scanner

procedeul metamorfozării ideii muzicale purtătoare de sens ciclic, caracteristică în general simfonismului lui Liszt.

Au mai rămas de menționat patru poeme simfonice, toate înrudite prin tematica lor filosofică. Primul dintre acestea, intitulat *Preludiile,* este cel mai valoros și mai cunoscut din întreg șirul de poeme create de compozitor. Istoricul muzicii acestui poem simfonic, a cărui primă audiție a avut loc la Weimar în anul 1854, își are începutul cu un deceniu în urmă, când Liszt proiectase să creeze o uvertură pentru cantata *Cele patru anotimpuri* inspirată de versurile lui Joseph Autran *(Crivățul, Pământul, Valurile, Astrele),* proiect mereu amânat și în cele din urmă abandonat. În deceniul al șaselea, când tânărul gen al poemului simfonic îi domină cel mai mult preocupările creatoare, el reia din ideile notate în vederea cantatei menționate și compune o impunătoare lucrare. Tematica părăsește sfera unor acțiuni desprinse din mitologie, literatură sau pictură și a simțămintelor lor profund umanitariste sau patriotice, pentru a cuprinde dimensiunea măreață a vieții omenești, desfășurată sub forma unei succesiuni de preludii la viața spirituală, luminoasă și eternă. Comentatorii creației lui Liszt au considerat un timp că ideea vieții ca preludiere a morții este de pus în legătură cu poemul lui Lamartine care punea o întrebare cu mare încărcătură pesimistă: „Oare viața noastră nu este altceva decât un șir de preludii la acel cântec necunoscut, căruia moartea îi intonează prima lui notă?" Conștient de deosebirea existentă între substanța versurilor create de poetul francez și cea a muzicii sale, Liszt a punctat programul noii sale realizări, menționând și faptul că este o urmare a lecturilor sale din *Méditations poétiques* de Lamartine, informație ce nu cuprinde vreo legătură între fondul lucrării sale și cel al *Preludiilor* renumitului poet romantic francez.

Departe de a deplânge neînsemnătatea vieții omenești (ca preludiere a morții), muzica lui Liszt se desfășoară asemenea unui imn de slavă pe întinderea a cinci secțiuni. Cu centrul de greutate al dramaturgiei muzicale în partea ei centrală (secțiunea a treia), acțiunea și zbuciumul omului apar încadrate de evocarea celor două mari fericiri, cea pe care o dăruiește dragostea (secțiunea a doua) și minunata natură (secțiunea a patra), întreaga derulare a vieții sprijinindu-se pe eterna meditație întrebătoare a omului (prima secțiune), pentru a ajunge la răspunsul final glorificator (ultima secțiune). Motivul de debut al temei principale (în mișcarea *Andante maestoso,* cu indicația *piano, espressivo*) va genera țesătura continuelor transformări și variații de caracter ce alcătuiesc procesul dramaturgic, creșterea expresivității finale (după episodul *Allegretto pastorale*) atingând strălucire apoteotică în sonoritatea înălțătoare a temei generatoare. Nici o urmă a sensurilor depresive pe care le-au avut îndoielile și eforturile omenești în

Scanned with OKEN Scanner

înaintarea lui eroică, contopirea dintre gândul întrebător, pus de începuturile muzicii cu răspunsul afirmativ emoționant dat de ultima înfățișare a temei conducătoare atestă îndemnul compozitorului romantic la atitudinea activ-optimistă clasică. Pe această traiectorie a muzicii, de la îndoială la supremă pace interioară, programul lucrării lui Liszt depășește limita pesimismului romantic, oferind literaturii orchestrale unul dintre cele mai iubite modele de simfonism creator.

Filozofică este și tematica poemelor simfonice lisztiene ce au urmat: *Idealurile* (1857), cu o muzică inspirată de ideile cuprinse în versurile lui Schiller *(Die Ideale),* sau *Hamlet* (1858), în care compozitorul preia din tragedia lui Shakespeare esența întrebărilor ce au chinuit viața eroului. Muzica este construită pe traseul unui arc, deasupra căruia plutește motivul ciclic evocator, liant al dramaturgiei simfonice de la tristețea episodului introductiv *(molto lento e lugubre)* până la gravitatea meditației finale. Și nu poate fi surprinzător faptul că ultimul poem (creat de compozitorul vârstnic în anul 1881) poartă titlul *Von der Wiege bis zum Tode* (De la leagăn la mormânt). Cele trei secțiuni pe care e structurată muzica par a corespunde celor trei stadii pe care s-a desfășurat viața creatorului romantic, remarcabilă fiind sinteza secțiunii finale în care sunt reluate idei și motive din primele două secțiuni, asemenea unor amintiri pe care se sprijină înțelepciunea sfârșitului său de viață.

Desigur că după trecerea celor aproape două veacuri de perpetuare a procedeului ciclic (timp în care diferitele noi contribuții au condus la un mare și variat rafinament de aplicare a lui), rolul pe care Beethoven, Berlioz sau Liszt l-au avut pe rând la emanciparea acestui mijloc de realizare a unității unei dramaturgii muzicale apare estompat, dacă nu chiar uitat. În acest sens, al sublinierii aportului pe care l-au avut creatorii în evoluția gândirii simfonice romantice, poemele create de Liszt rămân o convingătoare pledoarie.

Simfoniile. Înrudite îndeaproape cu poemele simfonice – prin fondul programatic și forma lor liberă – cele două simfonii compuse de Liszt se înrolează pe linia înnoirilor romantice, oferind noi modele de realizare a genului, după cele deschise de Beethoven, Schubert sau Berlioz.

În prima simfonie (1856) cunoscută sub denumirea de *Simfonia Dante* (ca omagiere a ilustrului poet italian care a trăit între anii 1265–1321), compozitorul se inspiră din concepția epopeică a poemului *Divina comedie.* Asemenea căii pe care Dante și-a urmărit pașii (ghidați mai întâi de Virgiliu, apoi de Beatrice) în trecerea lor prin cele trei stadii ale lumii de dincolo de granițele vieții, Liszt își structurează muzica simfoniei pe două mari

Scanned with OKEN Scanner

tablouri simfonice *(Infern, Purgatorio)* pe care le încununează cu un final vocal-simfonic *(Magnificat)*, simbolizând etapa supremă *(Paradisul)*, a călătoriei sale imaginare. De la amenințarea cuprinsă în textul ce anunță intrarea în infern *(Lasciate ogni speranza)* și tulburătoarea evocare a suplicului la care erau supuși vestiții îndrăgostiți Francesca da Rimini și Paolo Malatesta, până la înălțătoarea culminație vocal-simfonică finală, narația muzicală este condusă printre episoade descriptive cu colorit întunecat sau pitoresc, înfricoșător sau liric, corespunzător locurilor străbătute de fantezia poetului, într-un limbaj din care nu lipsesc tendințe de plasticizare muzicală (ca în primele două părți) sau de idealizare (în Final), după cum nu lipsesc nici scânteieri de originală expresivitate.

Mai reprezentativă pentru valoarea contribuției lui Liszt la evoluția istorică a simfoniei și a limbajului simfonic este cea de a doua creație, *Faust-Symphonie*. Legenda doctorului Johannes Faustus a circulat din timpuri medievale în Apusul Europei și a cunoscut o genială întruchipare în drama lui Goethe. Numeroși compozitori romantici au fost captivați de subiect, primul dintre cei iluștri fiind Schubert, care a creat miniatura vocală *Gretchen am Spinnrade* (Margareta la vârtelniță) (1814) o bijuterie a literaturii camerale. Doi ani mai târziu va crea Spohr o operă *Faust,* fără ca lucrarea lui să fi putut rezista cernerii timpului. Cantata corală *Prima noapte a Walpurgiei* (1832) de Mendelssohn-Bartholdy s-a impus cu succes în viața muzicală de concert, pentru ca în curând să-și manifeste și tânărul Wagner un deosebit interes pentru această tematică, compunând mai întâi *7 lieduri după Faust,* apoi uvertura *Faust* (1840). Urmează Schumann care aduce o nouă contribuție, *Scene din Faust* (1844–1853), titlu pe care îl dăduse și Berlioz uneia din primele sale lucări de amploare (*8 scene după Faust* – 1829), subiect asupra căruia compozitorul francez va mai reveni peste două decenii, când va crea legenda dramatică *Damnațiunea lui Faust* (1846) pe care a dedicat-o lui Liszt. Dedicatarul nu era nici el străin de atracția pe care o exercita problematica faustiană și compune cu pasiune cea de a doua simfonie a sa, simfonia *Faust* (1857). Asemenea celor mai multe dintre creațiile lui Liszt, și această simfonie are o tematică ce a preocupat în trecut compozitorul (în 1834), așa cum atestă datarea primului episod din cele cuprinse în partitura lucrării *Zwei Episoden aus Lenaus „Faust"*. Vor trece două decenii până când Liszt va porni lucrul la o nouă compoziție inspirată de capodopera lui Goethe, de data aceasta în genul simfoniei, pe care a gândit-o în trei părți, mai bine spus în trei „tablouri de caracter", după cum acestea apar anunțate de compozitor în subtitlul lucrării: *Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern.*

Scanned with OKEN Scanner

Primul tablou *(Faust)* este cel în care Liszt plasează centrul de greutate al dramaturgiei muzicale, prezentând, prin intermediul personajului principal, ideea de bază a dramei lui Goethe (destinul omului, a cărui primă datorie este „Acțiunea"). Prologul simfoniei *(Lento assai)* conduce la o construcție ce amintește forma de sonată *(Allegro agitato ed appassionato)* îndeosebi prin intensitatea dezbaterilor din procesul dezvoltator, dat fiind că atât expoziția formei, cât și repriza ei prezintă evidente derogări. În primul rând prin faptul că Liszt imaginează o temă directoare densă, din a cărei substanță să-și poată trage seva patru entități muzicale, fiecare ilustrând o latură temperamentală sau natura frământărilor trăite de erou, puse în contrast cu aspirațiile sale. Iar în ceea ce privește repriza formei, departe de a mai aduce restabilirea echilibrului clasic, ce însemna îndemn și încredere în forța atotbiruitoare a binelui, Liszt conduce muzica finală a acestui prim tablou către o expresivitate depresivă, preludiind astfel drama ce va urma și creând prin această soluție o deschidere către ea.

Următoarele două „tablouri" *(Gretchen, Mefistopheles)* se apropie de concepția poemului simfonic, fiecare având atribute de fond și de stil extrem de caracteristice. Dar meritul mare al compozitorului este tocmai cel de a fi realizat prin această viziune aparent fragmentată, o ingenioasă sinteză muzicală a ideii cuprinsă în vechea legendă, înnobilată de pana lui Goethe. Contrastul dintre ideile urmărite în desfășurarea fiecărui tablou în parte, ca și între expresivitatea limbajului fiecărui dintre cele trei tablouri ale simfoniei se manifestă mereu sprijinit pe datele narației, legate toate prin acțiunea unificatoare a temei ciclice, cu diferitele ei motive și variatele lor ipostaze de-a lungul dramaturgiei muzicale. Lirică și de o mare puritate expresivă, muzica părții a doua ce prezintă al doilea personaj *(Gretchen)* și marea dragoste ce-i înlănțuie destinul de Faust, contrastează vehement cu partea a treia (*Mefistopheles* – în mișcarea *Allegro vivace, ironico*) în care prezența grotescă a celui de al treilea personaj, simbol al forței nefaste a răului, este ironizată și caricaturizată cu mare ingeniozitate de fantezia compozitorului. La metamorfozarea ideilor muzicale preluate din tablourile anterioare se adaugă și prezența unora dintre ele cu evident rol simbolizator (cum apar pe rând tema dragostei din partea a doua și tema aspirației lui Faust din prima parte), liante ideatice ce realizează continuitate procesului dramaturgic. Aspirația către obținerea unei expresivități convingătoare conduce pe Liszt la o concluzie originală. Înfrângerea forței răului se impune treptat – așa cum evocă limpezirea mijloacelor stilistice, cu diminuarea sonorității orchestrale până la stingerea ei, final muzical ce se deosebește de strălucirea apoteotică a simfoniilor clasice.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă se poate face o legătură între acest final conceput de Liszt și cel al *Simfoniei fantastice* de Berlioz, aceasta se reduce doar la ingeniozitatea limbajului lor, la tendințele de plasticizare, cu stridențe și bizarerii ce survin în muzica fiecăreia dintre aceste două simfonii, tratarea tematicii pe care fiecare o reflectă fiind cu totul diferită. În timp ce muzica compozitorului francez (structurată pe cinci părți) este amănunțit programatică, cea creată de Liszt întruchipează, prin intermediul celor trei personaje, eterna problematică a luptei dintre exponenții forțelor contrarii, pledând, asemenea lui Goethe, pentru rolul activ al vieții. Față de geniul marelui scriitor german, Liszt se dovedește un demn gânditor prin sunete. Concentrarea vastului subiect prin intermediul unor portretizări muzicale, conducerea lui prin realizarea unor evocatoare legături ciclice s-au dovedit a fi impulsuri ce au influențat creația romanticilor contemporani, cu deosebire pe cea a lui Wagner.

Cu toate acestea Liszt a fost multă vreme nemulțumit de realizarea lucrării și partitura sa din 1854 a trebuit să aștepte un timp pentru a fi terminată. Impulsul creator a survenit trei ani mai târziu, în perioada pregătirilor ce se făceau în vederea dezvelirii unui monument ce urma să imortalizeze viețuirea la Weimar a celor doi mari poeți germani, Goethe și Schiller. El creează simfoniei sale un epilog muzical de înălțătoare frumusețe, cu intenția de a aduce limpezire problematicii faustiene și consecințelor ei nefaste. În această aspirație, el adaugă orga ansamblului orchestral și reia soluția inaugurată de Beethoven în ultima sa simfonie (așa cum făcuse și în simfonia *Dante*), împlinind expresivitatea sonorității prin contribuția unui cor bărbătesc ce transmite cu nobilă simplitate idei din textul lui Goethe. Nu lipsesc nici amintiri muzicale preluate din desfășurarea vechiului triptic simfonic, din rândul cărora se detașează simbolic tema Margaretei (încredințată unei voci solo de tenor).

Sub această formă quadripartită și vocal-simfonică, Liszt a dirijat creația sa la 5 septembrie 1857, data dezvelirii celebrului monument de la Weimar. Ca de fiecare dată, tendințele înnoitoare creează derută. Forma nonconformistă și mai ales stilul acestei simfonii („cel mai cromatic din câte se cunosc până acum", cum declara un cronicar al vremii) au declanșat proteste în rândul spiritelor conservatoare, dar și sinceră admirație din partea unor creatori contemporani, ca Berlioz sau Wagner, primul fiind și cel căruia Liszt i-a dedicat noua sa lucrare. Ca și Berlioz (de altfel ca și Goethe sau Lessing care s-au inspirat din vechea legendă) Liszt și-a încununat lucrarea prin ideea mântuirii prin purificare, soluție ce a înlocuit pe cea a înfricoșătoarei „damnațiuni" din legenda cu largă circulație în epoca medievală și post-medievală. Nu vor trece decât doi ani și un alt compozitor

Scanned with OKEN Scanner

romantic, francezul Charles Gounod (1818–1893), va da la iveală un nou *Faust,* de data aceasta o operă, creație ce va contribui la cea mai mare răspândire a subiectului legendar.

Măiestria scriiturii corale demonstrate de Liszt în părțile finale ale celor două simfonii ale sale era rezultatul unor sporadice experiențe anterioare. În primul rând ar fi de menționat compozițiile ocazionale. Generos și prezent la marile evenimente culturale ale vremii, el și-a însoțit de fiecare dată contribuțiile sale materiale cu câte o lucrare omagială. Mărturie în acest sens au rămas un șir de coruri și cantate profane pentru cor bărbătesc, unele slăvind cea de a doua patrie adoptivă a sa *(Das deutsche Vaterland),* altele omagiind pe Schiller (*Festlied,* compus cu prilejul aniversării centenarului de la nașterea poetului – 1859), pe Goethe (*Licht, mehr Licht* – 1849), pe Beethoven (cantata creată la inaugurarea monumentului de la Bonn – 1845; imnul compus la centenarul împlinit de la nașterea sa – 1870). Entuziasmul anului revoluționar 1848 i-au inspirat de asemenea câteva compoziții care au avut o largă circulație, cea mai cunoscută dintre acestea rămânând cantata *Ungaria* pentru bariton, cor mixt și pian.

Îndreptarea compozitorului către gândirea corală și vocal-instrumentală se va împlini însă o dată cu realizările din domeniul religios. În primul rând în creația câtorva *Misse* (compuse între anii 1852–1867) din rândul cărora se detașează *Missa de la Gran* (1856). „Poate că *tremolo*-urile acute ale viorilor din *Gloria* cuprinsă în *Missa de la Gran,* care preced fanfara cerească a oboaielor ce anunță lumii nașterea Copilului divin, pot aminti sonoritatea armonioasă a viorilor divizate din *Preludiul* la Lohengrin", afirma muzicologul maghiar Emil Haraszti (1885–1958) într-un amplu studiu asupra creației lui Liszt[1], surprinzând și argumentând influența pe care Liszt a avut-o asupra lui Wagner, colegul său de generație. „Recitativul său orchestral a acționat asupra declamației lui Wagner", mai observa cu competență Haraszti în studiul său.

Complexitatea și îndrăznelile manifestate de Liszt în stilul său de maturitate sunt oglindite în partitura fiecăruia dintre cei patru *Psalmi* creați între anii 1855–1859, pagini de o mare frumusețe compuse pentru variate formații vocal-instrumentale, ca și în muzica celor câteva versiuni ale cântării înălțate Fecioarei Maria (*Ave Maria*) gândite fie *a cappella* (1846), fie cu orgă (versiunile din 1853 și 1869). O mare parte din lucrările bisericești au fost compuse de Liszt pentru cor bărbătesc (cu orgă, cu orchestră), din rândul cărora se detașează primele două versiuni ale rugăciunii *Pater*

1 Encyclopédie de la Pléiade: *Histoire de la musique,* Tome II, p. 564.

Scanned with OKEN Scanner

noster (din 1853, 1864), un *Requiem* (1878), un *Te Deum* (1869), ca și muzica gravă pe care Liszt o compune la apusul vieții — *Pax vobiscum* (1885). De altfel perioada trăită la Roma este cea în care compozitorul termină și marile sale oratorii — *Christus* (1862—1872) și *Legenda Sfintei Elisabeta* (1867), ambele pentru soliști, cor și orchestră, ansamblu pentru care compune și cantatele *Sfânta Cecilia* (pentru mezzosoprană, cor mixt și orchestră) și *Clopotele de la catedrala din Strasbourg* (pentru soliști, cor mixt și orchestră), precum și imnul închinat cu evlavie Romei (*O, Roma nobilis* — pentru cor mixt și orgă — 1879), sau muzica din înduioșătoarea cântare *Via crucis* în care compozitorul vârstnic pare a-și fi privit trecutul vieții, ca ultimă lucrare de mari proporții rămasă de pe urmele acestui complex și pasionat muzician romantic.

Ceea ce apare caracteristic pentru evoluția vieții și operei acestui creator romantic este în primul rând inepuizabila sa energie, mereu și mereu împrospătată. Pianistul, aclamat în întreaga Europă în concerte ce pentru prima oară erau susținute de către prezența unui singur interpret, renunță la cariera sa strălucitoare, luându-și rămas bun de la ea în anul 1848 prin creația celor două impunătoare *Concerte pentru pian și orchestră* (în *mi bemol major* și *la major*). Muzica lor, ca o mărturisire adresată publicului, pare a clama o clocotitoare dorință de a compune. Pianistul a cedat locul, așadar, compozitorului, dirijorului și pedagogului pasionat, toți crainici ai unei muzici înviorată în substanță și expresivitate.

În cursul de *Istoria stilurilor* pe care profesorul Zeno Vancea l-a ținut la Conservatorul din București în anul universitar 1959—1960, această latură a aportului lui Liszt în evoluția limbajului muzical s-a transformat într-o interesantă demonstrație. Accentul a fost pus pe meritele compozitorului în gândirea armonică cu totul determinantă în noua expresivitate. Începând cu mijloacele de lărgire a tonalității prin înlănțuirea unor acorduri situate la un interval de terță (*do- mi- sol- si bemol-* etc.), de folosire a trisonurilor mărite (ca suport armonic sau ca arpegii în succesiune melodică), de realizare a modulațiilor enarmonice până la limita lor posibilă, de integrare a gamei în tonuri întregi, a acordului de nonă, de undecimă și chiar de cvintdecimă (ca acord integral, alcătuit din cele șapte sunete ale gamei diatonice) și terminând cu cromatizarea intensă a structurii melodice, cu reluarea vechilor moduri și chiar cu prezentarea unei teme desprinsă din *Simfonia Faust,* în a cărei desfășurare se află cele 12 sunete al gamei cromatice, compozitorul, muzicologul și profesorul Zeno Vancea pleda pentru rolul avut de Liszt în istoria compoziției moderne. „Influențând puternic pe Wagner, pregătind prin ultimele sale lucrări apariția impresionismului,

Scanned with OKEN Scanner

Liszt a fost unul dintre cei mai mari inovatori care au existat, declara maestrul Vancea și în scrisul său.[1] „Majoritatea compozitorilor romantici din secolul trecut au adus o importantă contribuție la îmbogățirea laturii armonice a muzicii, dar în afară de Richard Wagner, nici unul dintre ei nu a mers atât de consecvent și atât de departe în domeniul creării unor mijloace de noi expresii armonice, de consecințe hotărâtoare pentru dezvoltarea ulterioară a muzicii, ca Franz Liszt". În privința paralelei făcute între Liszt și Wagner, Bela Bartók, principalul exponent al școlii muzicale maghiare, declara: „Înclin să cred că Liszt a fost mai important pentru dezvoltarea muzicii decât Wagner. Nu vreau să afirm prin aceasta că Liszt a fost un compozitor mai mare decât Wagner, deoarece în creațiile lui Wagner găsim o mai mare perfecțiune, o mai bogată gamă expresivă, o mai mare unitate stilistică. Și totuși operele lui Liszt au fecundat într-o măsură mult mai mare creația generației următoare decât muzica lui Wagner. Să nu ne ducă în eroare marea masă a imitatorilor lui Wagner. Wagner a rezolvat într-un mod atât de perfect sarcina sa istorică în întregimea și în toate detaliile ei, încât el nu poate fi decât imitat în mod servil, iar continuarea lui este imposibilă. Orice imitație e o chestiune sterilă, moartă. În schimb, Liszt a inițiat atâtea posibilități noi fără ca el însuși să le fi epuizat până la capăt, încât de la el s-au primit stimulente mult mai puternice decât de la Wagner"[2].

Asemenea aprecieri făcute de la înălțimea unor autorități în materie de muzică modernă, relevă și argumentează importanța pe care Liszt a avut-o în istoria muzicii culte europene postromantice, care — alături de permanenta vibrație a creației sale în viața de concert de pretutindeni — pledează pentru aportul său artistic de mereu actuală rezonanță. Artist de acțiune într-o intensitate mereu arzătoare, Liszt rămâne mereu purtătorul aurei „muzicianului de mâine".

1 Zeno Vancea, *Arta lui Liszt și Bartók*, „Muzica", nr. 11–12, 1961, p. 34.
2 Idem, *op. cit.*, p. 34.

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA A V-A

CUVÂNTUL CEL MARE

CAPITOLUL I

JOHANNES BRAHMS
(1833–1897)

Scanned with OKEN Scanner

Numele Brahms începe să aibă răsunet doar din vara anului 1853, când Robert Schumann și alți muzicieni de renume, ca Joseph Joachim, Franz Liszt sau Hector Berlioz, ascultă pentru prima oară sonatele și liedurile unui compozitor din Hamburg, în vârstă de douăzeci de ani. Și din acest moment numele Brahms nu va mai purta modesta semnificație de „fiu al lui Bram"[1], ci va desemna în istoria artei și a culturii personalitatea unică și impunătoare a compozitorului german.

Viața sa începe în ziua de 7 mai 1853, în locuința de la primul etaj al casei de pe Speckstrasse 60 din cartierul așa-numit „al gangurilor" de la periferia nord-vestică a Hamburgului. Fotografia clădirii, distrusă de bombardamentele celui de al doilea război mondial, figurează în primele pagini ale numeroaselor monografii despre Brahms, ilustrând viețuirea de stup, de strâmtoare și sărăcie a unui aglomerat de oameni, din sufletul cărora nu lipsea speranța unei prosperități, așa cum părea a fi promis marea forfotă comercială a portului.

Primii ani ai copilăriei s-au scurs fără evenimente deosebite sub ocrotirea tandră a mamei și în ambianța muzicală pe care tatăl său, Johann Jacob Brahms, muzician pasionat, cu o modestă carieră de instrumentist ambulant un timp, apoi violonist și contrabasist angajat în mica orchestră a elegantului pavilion Alster din Hamburg, i-a putut-o oferi. Vioara, contrabasul, flautul sau cornul i-au devenit, prin intermediul său, la fel de familiari ca și soldații de plumb pentru care avea o vădită preferință, iar clapele pianului, al căror miraj l-a descoperit la cinci ani în casa primitoare a unor vecini, i-au dezvăluit fericirea de a stăpâni și mânui lumea minunată a

1 În dialectul vorbit de germanii nordici, cuvântul *Bram* este denumirea unei plante ale cărei flori galbene sunt folosite ca materie colorantă în industria țărănească.

Scanned with OKEN Scanner

sunetelor. Felul surprinzător în care copilul reușea să recunoască notele fără a privi claviatura, sau beatitudinea cu care își cânta melodiile repertoriului său naiv a relevat tatălui acea vocație ce nu-i fusese nici lui străină, determinându-l să-i dea primele îndrumări în scris-cititul muzical. De altfel și înaintea inițierii paterne, micul autodidact reușise să-și făurească un sistem propriu de notație, amănunt pe care compozitorul și-l va reaminti cu multă duioșie și-l va împărtăși mai târziu prietenului său Josef-Viktor Widmann: „Am inventat eu însumi un sistem de portative, cu mult înainte de a ști că așa ceva exista".

Ucenicia cu tatăl său nu a durat prea mult, aceasta împletindu-se cu anii de învățătură la școala primară a unui învățător particular, ale cărui învechite metode, din care nu lipsea bătaia, a declanșat în sufletul micului artist primele impulsuri de revoltă împotriva nedreptății și a violenței, ceea ce a determinat mutarea lui la o altă școală. Din perioada acestor ani ai copilăriei datează primele noțiuni de cultură generală, pe care compozitorul se va strădui mereu să le întregească. Și tot în această primă etapă a formației sale intelectuale se înscrie și întipărirea emoției produse de lectura *Bibliei*, care-l va îndruma către discuții cu pastorul bisericii din apropierea școlii (un vestit imnolog), cel ce va ajuta pe viitorul creator al *Requiemului german* să pătrundă în arta coralelor protestante.

Caracteristic copilăriei lui Brahms mai este și faptul că deseori era nevoit să-și întovărășească tatăl la diferite reuniuni pentru a-l acompania la pian, reușind să câștige mici sume de bani, bine venite în bugetul strâns al familiei. Ceea ce rămâne însă impresionant în evoluția lui timpurie este faptul că înclinația ce o dovedea pentru ceea ce era grav și profund în muzică, nu a putut fi niciodată alterată de ambianța petrecerilor la care el era purtat. Această seriozitate și categorică poziție artistică a copilului de opt ani i-a determinat tatăl să renunțe la veleitățile sale practice și să-l prezinte la începutul anului 1840 profesorului Otto Cossel, pianist virtuoz și renumit pedagog. El a avut meritul de a fi descoperit în noul său elev acea rară aptitudine de identificare cu sensurile muzicii, latură pe care s-a străduit să o cultive și să o stimuleze. Studiile lui Czerny, Hummel, Clementi sau Cramer nu au fost decât uneltele vremelnice cu care Cossel și-a înarmat talentatul discipol pentru a-i netezi drumul către înălțimile din lumea pianului, lumea lui Bach și a lui Beethoven. Dar conștient de măsura neobișnuit de mare a talentului dovedit de elevul său, Cossel și-a putut învinge propriile ambiții profesionale, decizând să încredințeze desăvârșirea micului Brahms profesorului Eduard Marxsen, una dintre cele mai complexe personalități muzicale ale Germaniei acelor vremi (compozitor, dirijor al Orchestrei filarmonice din Hamburg, pianist, cronicar muzical, fondator

Scanned with OKEN Scanner

al Academiei de muzică hamburgheză și eminent profesor). La zece ani își începe Brahms ucenicia cu acest muzician, învățătură ce a durat cinci ani (până în anul 1848). O primă etapă a fost consacrată exclusiv pianului, cu deosebit respect în continuare pentru valorile clasice. Într-o vreme în care tendința către virtuozitatea concertantă era din ce în ce mai aplaudată, când agilitatea strălucitoare a lui Paganini, Liszt sau Thalberg devenise modelul către care tindea arta interpretativă a timpului, educația muzicală primită de micul Brahms a fost menținută în sfera celor mai valoroase tradiții ale gândirii muzicale germane, fără nici o alunecare în repertoriul înclinat spre bravură tehnică. Se poate astfel afirma că viitorul pianist și compozitor ilustru a datorat în mare măsură primilor săi profesori sobrietatea gustului său artistic, spiritul nobil și echilibrat al artei sale.

În a doua etapă a uceniciei la Marxsen s-au înscris studiile de compoziție, începute în anul 1847, an în care profesorul și-a considerat discipolul deplin format ca pianist. „Când am început să-l inițiez în compoziție, va mărturisi Marxsen compozitoarei și scriitoarei La Mara, el a dovedit o înclinație rar întâlnită, care m-a copleșit. Și, oricât de neînsemnate ar fi fost primele sale încercări componistice, trebuia să recunosc în ele amprenta unui spirit care ascundea, eram convins, un talent neobișnuit de mare și deosebit de profund. De atunci nu am mai cruțat nici osteneală, nici muncă, pentru a-l stimula și dezvolta, încercând să contribui la formarea unui viitor slujitor al artei, *care să releve prin proaspăta sa operă ceea ce este mai sublim, mai adevărat și mai nepieritor în artă*[1] (s.n.).

Nici Brahms nu a mai cruțat „nici osteneală, nici muncă" în aspirația sa de a cunoaște și a putea gândi prin sunete. Ca toți muzicienii pasionați, nici el nu s-a bucurat de farmecul și vârtejurile copilăriei. Din întreaga istorie a artelor, istoria muzicii este cea mai bogată în „copii minune", în creatori și interpreți precoce, în afirmări timpurii. Dar fiecare caz în parte a însemnat muncă și dăruire. Nici Bach, Beethoven sau Mozart, nici Paganini sau Liszt, pentru a ne fixa în contemporaneitatea romantică, nu au avut răgazul să-și trăiască din plin copilăria. Pentru că universul adevăratelor lor bucurii se înfiripa doar în jurul unui instrument miraculos, o jucărie căreia îi puteau da glas pentru a desprinde noi și noi taine dintr-o lume străină altor copii, lumea fermecată a sunetelor. Acest miraj a învăluit întreaga copilărie a lui Brahms. Pentru a-i descoperi adâncurile nu i s-au părut istovitoare nici truda exercițiilor nesfârșite pe pianul profesorului Cossel sau al vecinilor îndatoritori, nici temele de contrapunct și armonie date de Marxsen. Și nu poate fi uitat faptul că o dată cu dezvoltarea lui artistică

1 Thomas San-Galli, W.A., *Johannes Brahms*, Ed. Piper u. Co, München, 1922, p. 8.

Scanned with OKEN Scanner

a început și școala dură a vieții lui, o școală pe care mulți alți copii muzicieni nu au avut de unde să o cunoască. Să reamintim serile în care el era nevoit să-și ajute tatăl, înlocuindu-l sau acompaniindu-l în formații instrumentale prin localuri, la baluri, la nunți, ospețe și alte reuniuni publice, pentru a distra lumea pestriță a portului? Să mai adăugăm că acest copil a început să cânte de timpuriu în culisele teatrelor, acompaniind fragmente din acțiunea scenică sau delectând spectatorii în antractele unor piese prea puțin educative? Sau că a fost nevoit să dea lecții de pian pe când el însuși mai era elev? „Am dat lecții de la vârsta de doisprezece ani, își va aminti compozitorul în ultimii ani ai vieții, și mă veți crede desigur dacă afirm că un copilandru la acea vârstă nu poate fi capabil să-și asume o asemenea responsabilitate față de elevi. M-am descurcat totuși... dar nu voi uita niciodată această perioadă grea a vieții mele și sunt convins că ea a fost deosebit de folositoare pentru mine și dezvoltarea mea"[1]. Din toate mărturisirile adunate de cercetători se desprinde faptul că Brahms a fost întotdeauna convins de utilitatea practicii sale din copilărie, practică ce i-a călit spiritul și „pana", cum obișnuia el să declare. „La această școală dură am învățat mult și cred că ea a influențat în mare măsură temperamentul și caracterul meu", va mărturisi el mai târziu bunului său prieten Albert Dietrich (1829-1908), unul dintre cei mai buni elevi ai lui Schumann (cu intensă activitate la Bonn, Olenburg și Berlin).

După această etapă a învățăturii adolescența lui Brahms va continua să fie legată de forfotul vieții de la Hamburg, orașul de pe Elba în al cărui peisaj poetul Friederich Hebbel, hamburghez și el, surprinsese un specific farmec venețian. În istoria muzicii, Hamburgul rămâne leagănul tendințelor de germanizare a genului de operă, gen importat din Italia cu toate trăsăturile specifice muzicii și gustului italian. Pe scena Teatrului de Operă din Gänsemarkt, clădit în anul 1678, compozitorii germani (Sigismund Kusser, Reinchard Keiser, Johann Mattheson, Georg Philip Telemann) și interpreți autohtoni (printre care a figurat și numele lui Georg Friedrich Händel) au oferit populației *Singspieluri* de pură tradiție germană, cu vădită tendință de reacție față de fastul operelor seria italiene, de eroii lor mitologici, de modernitatea stilului *bel-canto*. Aspirația lor către o artă națională nu a rămas fără urme în istoria operei germane, deși concurența trupelor italiene a făcut ca porțile teatrului să se închidă în anul 1739, după șase decenii de activitate. Dar dacă publicul din Hamburg nu a mai putut aplauda timp de un secol opere create de compozitori germani, cântate în limba germană, el a continuat să ilustreze puternice impulsuri naționale, cu deosebită

1 Niemann, Walter, *Brahms*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin, 1922, p. 13.

Scanned with OKEN Scanner

intensitate în perioada copilăriei lui Brahms. Și dacă surprindem în ansamblul considerațiilor faptul că publicul spectator de la Hamburg nu era numai aristocratic sau burghez (pentru că banul care circula de la negustor la muncitor deschidea tuturor porțile celor mai somptuoase săli de spectacole, dând dreptul celor mulți să-și manifeste liber opinia), se poate imagina atmosfera de proteste ce se instala împotriva repertoriului străin, împotriva calității sau competenței trupelor. În acest sens, paralela dintre Hamburg și Veneția, făcută de Hebbel asupra strălucirii peisajului celor două porturi, poate fi întregită și prin asemănarea ce a existat între atitudinea pe care publicul larg a manifestat-o în sălile marilor teatre, când acțiunea și limbajul operelor nu se identificau cu înțelegerea și aspirațiile lui.

În ambianța prosperă a orașului de pe Elba, în care genul operei a înflorit și a răspuns ritmului vieții, arta instrumentală sau orchestrală a cunoscut și ea o timpurie prezență. Pentru că spre acest oraș bogat al nordului s-au îndreptat și turneele unor prestigioși artiști în perioada din preajma clocotitorului an 1848, atrași de probabilitatea unui succes material atât de dorit în acea vreme de nesiguranță a traiului. Interpreți celebri, de la Thalberg la Liszt, de la Vieuxtemps la Joachim, au lăsat înscrisă urma artei lor în presa locală, urmă care s-a stratificat treptat în formarea gustului artistic al publicului hamburghez, contribuind din ce în ce mai mult la deosebita lui receptivitate. Printre ascultătorii statornici se număra și adolescentul Brahms. Sunt consemnate câteva impresii puternice pe care el le-a trăit la audiția *Requiemului* compus și dirijat de Hector Berlioz, a *Nunții lui Figaro* de Mozart și cu deosebire a *Concertului pentru vioară și orchestră* de Beethoven, interpretat de Joseph Joachim. Într-o scrisoare adresată de el violonistului, care va deveni cel mai apropiat dintre prietenii săi, Brahms va marca însemnătatea evenimentului trăit prin cuvintele: „Acest concert îmi amintește mereu și mereu momentul în care ne-am cunoscut pentru prima oară, întâlnire despre care, firește, tu nu știi nimic. Îl cântai la Hamburg, trebuie să fie mulți ani de atunci... iar eu eram, fără îndoială, cel mai entuziast dintre ascultătorii tăi. A fost un moment în care m-am exaltat haotic și în care te-am confundat cu însuși Beethoven..."[1].

Și tot la Hamburg va cunoaște tânărul Brahms și pe violonistul Eduard Remenyi care va fi cel de al treilea muzician cu rol determinant în biografia sa, după ce profesorii Cossel și Marxsen își marcaseră pe rând prezența. El a apărut la Hamburg în cursul anului 1848, an în care suflul revoluționar de pe întinsul Europei fusese din nou înăbușit și adusese în freamătul marelui port al nordului european un șuvoi de refugiați politici, dornici de a

1 Thomas San-Galli, W.A., *Op. cit.*, p. 15.

emigra peste ocean. Excelent violonist, format la Conservatorul din Viena, Remenyi a cucerit în scurt timp admirația publicului hamburghez prin marea virtuozitate a interpretărilor sale, dar mai ales prin muzica răscolitoare a dansurilor ungare programate în cadrul concertelor sale. Pe tânărul Brahms l-a cunoscut cu prilejul pregătirii unuia dintre recitaluri, când organizatorii i l-au recomandat ca acompaniator și când fiecare dintre cei doi interpreți, violonist și pianist, au avut ocazia să se entuziasmeze din primul moment de forța talentului celuilalt. Prin Remenyi a cunoscut Brahms impresionanta vervă a unor dansuri ungare (ca ceardașul, fiskas, kalakas), ale căror ritmuri complicate reușea să le stăpânească de la prima citire, spre marea uimire a partenerului său violonist. Pe această legătură creată de pasiunea comună pentru muzică a început colaborarea dintre cei doi artiști, colaborare ce va influența, în anul 1853, cursul biografiei lui Brahms. Dar până atunci vor surveni noi impresii în viața sa, ca cele trăite la ascultarea liedurilor sau miniaturilor pentru pian create de Schubert, de Schumann, de Mendelssohn-Bartholdy, sau a veștilor dramatice aduse de emigranții politici, veniți din diferite colțuri ale Europei. Și dacă nu a dovedit o deosebită receptivitate la ideile lor și nu a devenit aprig revoluționar, ca Chopin sau Berlioz, ca Wagner sau Verdi, el a fost cel ce s-a apropiat mai mult decât oricare dintre contemporanii săi muzicieni de cântecele și dansurile lor naționale. Coloritul lor melodico-ritmic i-a oferit largi deschideri spre posibilități noi de exprimare muzicală, îmbogățindu-i și împrospătându-i mereu orizonturile limbajului său artistic.

Din această perioadă a primei sale tinereți (1848–1853) datează și marea sa pasiune pentru literatură. Sunt anii în care s-a putut apropia de scriitori și poeți mult îndrăgiți ca Eichendorff și Lessing, ca E.T.A. Hoffmann și Bernardin de Saint Pierre, de Jean Paul și Ludwig Tieck, ale căror opere îl întovărășiseră deseori în timpul nesfârșitelor seri de trudă prin localuri, așteptând pe pupitrul pianului, alături de note, să poată fi răsfoite. Pentru prima oară a putut tânărul visător să urmărească pe îndelete povestea frumoasei Magelona și a cavalerului Peter, a eroilor din povestirile lui Hoffmann, dintre care Keiser, din neterminata biografie a capelmaistrului Johannes Kreisler, reușise să-i obsedeze cel mai mult fantezia, devenind al său „alter ego", știut fiind că majoritatea creațiilor sale timpurii erau semnate cu pseudonimul „Kreisler junior". Dar nu compozitorul a fost cel care începe să se afirme în acești ultimi ani trăiți la Hamburg, ci pianistul concertist, al cărui nume figurează în două rânduri pe afișele unor concerte, ca și în cronicile presei locale. „În acest concert (cel de al doilea, din 14 aprilie 1849), scria Marxsen în cronica sa din ziarul „Freischütz", la 17 aprilie, tânărul virtuoz a dat dovadă de progres în cariera sa artistică. Interpretarea sonatei

Scanned with OKEN Scanner

beethoveniene a arătat că el se poate apropia cu succes de studiul clasicilor și aceasta îi face în toate privințele mare cinste. În ceea ce privește examenul ce l-a trecut cu compoziția sa proprie (o *Fantezie* pentru pian), aceasta demonstrează un talent neobișnuit de mare."

Anul 1853 aduce un important eveniment în biografia lui Brahms: hotărârea de a întreprinde, alături de Remenyi, aventura unui turneu de concerte prin orașele de nord ale Germaniei. Planul este pus în aplicare în ziua de 19 aprilie, zi în care Brahms părăsește orașul copilăriei, neputând bănui că sub cerul lui mereu înnourat nu va mai reveni decât vremelnic.

Cu bani puțini, cu bagaje de mână, cei doi aventurieri pornesc la început pe jos. Primele lor concerte au avut loc la Winsen, Celle, Lüneburg și Hildesheim. În legătură cu această primă etapă a turneului au rămas înregistrate în consemnările biografilor câteva întâmplări, dintre care cea de la Celle este deosebit de reprezentativă pentru a releva excepționala pregătire muzicală a tânărului Brahms. Având la dispoziție (pentru a concerta) un pian acordat cu un semiton mai jos, și nemaifiind timp pentru a solicita intervenția unui acordeur, el a fost nevoit să transpună spontan în *do diez minor* dificila *Sonată pentru vioară și pian în do minor* de Beethoven care făcea parte din repertoriul celor doi interpreți. Desigur că publicul nu a putut sesiza îndemânarea uluitoare a pianistului, doar Remenyi și organizatorii concertului care se străduiseră să găsească o soluție salvatoare au fost puși pentru prima dată în fața unei asemenea demonstrații de virtuozitate. Biografii lui Brahms reliefează de asemenea memoria cu care era înzestrat tânărul muzician, subliniind faptul că în turneul întreprins cu Remenyi el nu a luat asupra sa nici una din partiturile repertoriului programat, cântând de fiecare dată fără note. Către sfârșitul lunii mai tinerii concertiști au ajuns la Hanovra (de data aceasta cu poștalionul pe care au putut să-l plătească cu ceea ce câștigaseră între timp), orașul în care Joseph Joachim fusese de curând șef de orchestră al Curții princiare. Violonist de renume la vârsta de douăzeci și doi ani, conațional și fost coleg cu Remenyi la Conservatorul din Viena, Joachim a deschis larg casa și inima sa celor doi artiști călători. L-a cucerit în primul rând modestia și profunzimea talentului lui Brahms, pe care o descria în acele zile prietenului său Heinrich Ehrlich (pianistul Curții hanovreze și autor al unei culegeri de cincisprezece melodii românești transcrise și aranjate de el pentru pian intitulată *Airs nationaux roumains*, cărora le-a făcut și o interesantă prefațare) cu cuvintele: „Brahms este un talent excepțional și o natură care nu se poate manifesta în deplina ei puritate decât în izolare, o natură curată ca diamantul și fină ca zăpada". Între acești doi muzicieni cu numeroase trăsături sufletești comune s-a înfiripat una dintre cele mai durabile și roditoare

Scanned with OKEN Scanner

prietenii semnalate în istoria muzicii. I-a unit seriozitatea și aspirația către desăvârșire, i-a unit munca și setea de cunoaștere, de hrană spirituală străină cu totul lui Remenyi. În perioada întâlnirii cu Brahms, Joachim urma cursurile de istorie și filosofie de la Universitatea din Göttingen, despre al căror conținut, relatează majoritatea biografilor, putea discuta cu tânărul autodidact din Hamburg, surprinzător de înarmat cu cunoștințe. I-a mai apropiat pe cei doi artiști și credința lor în bine și în adevăr, în forța realizărilor omenești, dar cel mai mult i-a apropiat pasiunea pentru muzică, artă, pe care amândoi o slujeau cu religiozitate. În liniștea de la Hanovra timidul Brahms a cântat la pian gazdei sale pagini din creația sa timpurie (o sonată pentru vioară și pian, un trio, un cvartet, câteva lieduri și lucrări pentru pian, dintre care un *Scherzo* și două *Sonate* pentru pian, ce vor deschide lista opusurilor sale). „Există în interpretarea sa un clocot intens și ceea ce aș putea numi o fatalistă forță de precizie a ritmului care anunță pe artist", scria Joachim contesei Bernstorff despre pianist. „Compozițiile sale dezvăluie de pe acum o atât de bogată substanță, cum nu mi-a fost dat să întâlnesc la nici unul dintre artiștii de vârsta lui", va adăuga apoi și impresiile sale despre valoarea compozitorului.

Popasul făcut la Hanovra de cei doi tineri concertiști a fost hotărâtor pentru destinul lor artistic, Joachim, violonistul mult admirat de Liszt, netezindu-le calea către maestrul de la Weimar pentru a putea cuceri prin ocrotirea lui posibilitatea de afirmare.

Capitală a Thuringiei în care crease Goethe, Schiller și Herder, Weimar-ul cunoștea o nouă strălucire în cursul celui de al șaselea deceniu al secolului trecut, perioadă în care Franz Liszt își stabilise reședința sa în somptuosul castel Altenburg al principesei Caroline Sayn-Wittgenstein, care începe să devină o fortăreață a „muzicii noi". Către acest focar de împrospătare a muzicii se îndreptau magnetizați pașii unor interpreți și compozitori din diferite colțuri ale Europei pentru a învăța și a primi verdictele unuia dintre cei mai generoși dascăli ai timpului. Printre aceștia — Smetana, Grieg, Borodin, Albeniz și de curând Remenyi și Brahms. Dar dintre acești doi ultimi muzicieni, doar primul se va înrola în rândul adepților lui Liszt. Brahms își va urma mai departe destinul, deși rămăsese uluit de felul în care marele pianist reușise să-i surprindă la prima vedere cele mai subtile sensuri ale muzicii din *Sonata pentru pian în do minor* (cu care își va deschide în curând lista de opusuri) și din *Scherzo*-ul *în mi bemol major* (viitorul op. 4). Uluit a rămas și Liszt cântându-i această muzică, neobișnuit de măiestrită pentru începuturile unui creator.

Scanned with OKEN Scanner

Prin Joachim va ajunge Brahms la Düsseldorf, în casa lui Robert Schumann, muzicianul care fusese numit (din anul 1850) director muzical al regiunii Rhinului de Jos. Era la sfârșitul anului 1853.

Despre admirația pe care a stârnit-o puternicul talent al lui Johannes Brahms în casa celor doi mari artiști ai vremii, Robert și Clara Schumann, vorbesc însemnările pe care ei le făceau într-un jurnal comun: „Vizita lui Brahms. Un geniu". Este singurul elogiu pe care Schumann îl notează la 1 octombrie 1853, după ce ascultase *Scherzo*-ul și *Sonatele* tânărului de la Hamburg. „Brahms ne-a cântat *Fantezie* pentru pian, vioară și violoncel și frumosul său *Scherzo în mi bemol minor*... o bogăție de fantezie și de profunzime", nota la 4 octombrie Clara. „Cred că dacă aș fi fost mai tânăr, mărturisea Schumann lui Joachim într-o scrisoare datată 8 octombrie, aș fi scris ode întregi pentru a sărbători apariția acestui tânăr vultur..." Și tot lui Joachim, într-o următoare scrisoare adaugă: „Johannes este adevăratul apostol, căruia îi datorăm revelații pe care nici peste o sută de ani mulți farisei nu le vor putea descifra..." Din același început de octombrie datează și o scrisoare de recomandație plină de elogii, adresată Editurii Breitkopf și Härtel, iar din ultimele zile ale aceleiași luni celebrul articol *Drumuri noi* scris de Schumann în „Neue Zeitschrift für Musik", articol ce avea să fie ultimul din publicațiile semnate de acest mare muzician al perioadei romantice. „Urmărind cu cel mai mare interes acest proces de pregătire, scria el referindu-se la ultimii zece ani de compoziție muzicală, urma și trebuia să apară pe neașteptate cineva care să întruchipeze în mod ideal cea mai înaltă expresie a epocii, cineva care să ne aducă măiestria nu printr-o treptată dezvoltare, ci printr-un salt surprinzător, asemenea Minervei, apărută cu platoșe și zale din creștetul lui Cronion. Și iată că a apărut acest vlăstar, în al cărui leagăn au vegheat grațiile și eroii. El se numește Johannes Brahms... Prin glasul pianului ne-a dezvăluit ținuturi minunate și ne-a purtat în magica lor lume. La aceasta s-a mai adăugat și stilul său interpretativ, cu totul genial, o interpretare ce reușea să transforme pianul într-o orchestră... Fie ca geniul cel mai înalt să-i dea puterea izbânzii pentru care pare a fi destinat, deoarece în el sălășluiește, de asemenea, și un alt geniu — cel al modestiei...", remarca cu mare admirație ilustrul cronicar. În casa lui, luminată de muzică și de prezența a șase copii, Brahms a găsit o ambianță cu totul deosebită de cea a castelului de la Weimar. Aici elevii nu-și flatau maestrul cu termeni evlavioși, ci îl iubeau cu simplitate. Pe toți îi lega muzica și dorința de desăvârșire. Un exemplu ilustrativ al acestui climat creator rămâne *Sonata pentru pian și vioară* pe care au compus-o Schumann, Brahms și Albert Dietrich (elevul lui Schumann), pentru a fi dedicată prietenului lor comun, violonistul Joseph Joachim, programat să

Scanned with OKEN Scanner

concerteze la Düsseldorf în acel sfârșit de octombrie. Sonata, un omagiu al prieteniei, începe pe o linie melodică ce urmărește cursul notelor *fa-la-mi*, corespunzătoare inițialelor F.A.E. din cuvintele ce alcătuiau deviza de viață a violonistului: „*Frei, aber einsam*" (liber, dar singuratic). Prima parte *(Allegro în la minor)* a fost compusă de Dietrich, *Scherzo* (în *do minor)*, de Brahms, iar *Intermezzo* și *Finale* (în *fa major* și *la major)* de Schumann.

După manifestările de la Düsseldorf au urmat cele de la Leipzig, unde Editura Breitkoph și Härtel pornise lucrul la tipărirea primelor creații de Brahms. Rareori s-a întâmplat în istoria muzicii ca un compozitor de două-zeci de ani să-și poată vedea opera tipărită după cum rareori s-a întâmplat ca geniul unui artist să fi fost atât de timpuriu și de categoric recunoscut. Articolul *Drumuri noi*, semnat recent de Schumann îl proclamase „un ales" menit „să întruchipeze într-un mod ideal cea mai înaltă expresie a epocii", profeție pe cât de îndrăzneață pe atât de solemnă ce declanșase un interes neobișnuit în centrele muzicale ale Germaniei, printre care Leipzig-ul ocupa un loc de frunte.

Celebru prin intensa lui viață comercială, prin renumele universității în care s-au perindat studenți ca Leibnitz și Fichte, ca Lessing și Goethe, acest oraș începuse să devină și leagănul unor însemnate manifestări muzicale. În primul rând în ambianța lui, în care lăsase urme activitatea lui Johann Kuhnau și Georg Philipp Telemann, viețuise cu un secol în urmă Johann Sebastian Bach. Cei aproape treizeci de ani trăiți de acest mare reprezentant al gândirii muzicale la Leipzig au înscris desigur pagina cea mai de preț din șirul marilor tradiții artistice ale vestitului oraș și a pregătit drumul către deviza impunător încrustată pe frontispiciul celebrei săli de concerte „Gewandhaus", inaugurată în seara de 25 noiembrie 1781: *Res severa est verum gaudium.* Cuvintele lui Seneca, ce fixau sursa „adevăratei bucurii" în sfera sobrietății și a profunzimii, au condus apoi ascensiunea orchestrei leipzigheze până la culmile atinse în așa-numita „eră a lui Mendelsohn", când vechiul oraș comercial și cultural ajunsese să fie primul dintre marile centre muzicale ale Europei. Acolo, în prestigiosul Conservator înființat de Mendelssohn-Bartholdy în 1843, încep să se adune pentru învățătură muzicieni de pretutindeni; acolo, în cadrul concertelor săptămânale de la Gewandhaus răsună vechi și noi capodopere; și tot acolo, „La pomul de cafea", se înfiripa în jurul lui Schumann „ceata davidienilor", a artiștilor însuflețiți de aspirația către adevăr și măiestrie, luptători împotriva „filistinilor" în muzică.

În momentul în care era anunțată prezența lui Brahms la Leipzig, evenimentul muzical suprem era altul: așteptarea concertului lui Hector Berlioz programat pentru ziua de 1 decembrie 1853. Franz Liszt și discipolii

Scanned with OKEN Scanner

săi, printre care acum și Remenyi, erau și ei oaspeți ai orașului, pentru a susține și a apăra la nevoie creația atât de inovatoare a compozitorului francez. Principiile lui, ca și cele ale tinerei școli de la Weimar, nu ajunseseră să fie împărtășite de marele public localnic, adept al spiritului clasic mendelssohnian.

În atmosfera de dispută între cele două direcții estetice, arta lui Brahms a reușit să cucerească atât pe fanaticii adepți ai tradiției, cât și pe cei veniți de la Weimar. Participările sale la două concerte de muzică de cameră date de violonistul Ferdinand David în sala Gewandhaus au dat răspunsul la întrebările pe care publicul și le punea după apariția articolului lui Schumann. „Există ceva irezistibil și înălțător în lucrările pe care Brahms le-a prezentat în seara trecută", relata Richard Pohl în cronica sa din „Noua revistă pentru muzică". „S-a putut desprinde din paginile lor o maturitate rar întâlnită la o vârstă atât de fragedă, o forță creatoare care izbucnește spontan dintr-o autentică natură de artist", continua cronicarul impresiile sale. „M-a impresionat profund", scria și Berlioz lui Joachim în acele zile, mulțumindu-i că i-a prilejuit să cunoască „pe acest tânăr îndrăzneț, dar atât de timid (remarca el, referindu-se la comportament), care promite să împrospăteze muzica. Va suferi mult..."

Se poate astfel fixa faptul că numele și talentul lui Brahms își are consacrarea publică în orașul Leipzig, la sfârșitul anului 1853. Aureola de „Messia al muzicii" pe care Robert Schumann o conferise tânărului compozitor din Hamburg în testamentul său literar, ca și în corespondența sa cu editura leipzigheză, își primise unanim confirmarea. Mulți comentatori ai vieții și creației lui Brahms au considerat profeția lui Schumann ca o intervenție care i-ar fi înăbușit prematur desfășurarea firească a tinereții, împovărând-o cu o responsabilitate mult prea trează în manifestările ce i-au urmat. Au rămas numeroase mărturii despre detașarea sa de „bucuria de a trăi", despre permanenta și dârza sa ancorare în munca de creație, ca unică rațiune de a exista, ca și despre încordata sa strădanie de a nu dezminți vreodată prezicerile marelui romantic. Dar acest mod de a trăi intens în universul muzicii fusese caracteristic și copilului, precum fusese și adolescentului Brahms. De aceea numai pe asemenea fond primar, cel al năzuinței către măiestrie și cel al exigenței, trebuie să fie interpretat impulsul pe care prețuirea lui Schumann a dat-o ascensiunii lui Brahms. Ceea ce a datorat tânărul compozitor celui mai vârstnic a fost puntea solidă pe care el și-a putut face intrarea atât de timpurie în lumea muzicală a epocii, ai cărei aștri, de la Schumann la Liszt și de la Joachim la Berlioz, cărora li s-a alăturat și prestigioasa Editură Breitkopf și Härtel, l-au prețuit și stimulat. Nu vor trece decât câteva luni până la dramatica prăbușire a lui Robert Schumann

Scanned with OKEN Scanner

(la Düsseldorf, în ziua de 27 februarie 1854) care îl vor lipsi pentru totdeauna de acest prețios îndrumător și prieten.

În cei doi ani, cât a durat spitalizarea lui Schumann la sanatoriul de la Endenich, tânărul Brahms s-a stabilit o vreme la Düsseldorf în modesta locuință de pe Poststrasse 135, unde a început să dea lecții de pian și să-și pregătească un bogat repertoriu pianistic pentru a porni în turnee. Este o epocă în care viața lui se împarte între Hamburg, purtat de dorul de familie, Hanovra, în preajma lui Joachim, și spitalul din Endenich. Nelegat de nici o îndatorire oficială, Brahms a fost singurul care a putut face o legătură permanentă între cele două lumi: cea a izolării în care se stingea viața lui Schumann și cea a activității febrile în care ceilalți muzicieni devotați lui continuau să trăiască. Sub privirile lui s-a sfârșit viața ilustrului romantic în ziua de 29 iulie a anului 1856.

După acest moment, unul dintre cele mai dramatice din istoria muzicii secolului trecut, activitatea celor ce l-au înconjurat pe Schumann și-a reluat ritmul obișnuit. Neavând nici reședință stabilă, nici slujbă oficială, Brahms se refugiază în casa părintească de la Hamburg, unde se irosește un timp dând lecții de pian sau concertând. Cu un repertoriu îmbogățit cu miniaturile și *Concertul în la minor* de Schumann, Brahms s-a alăturat devotamentului cu care Clara Schumann și Joseph Joachim au propagat muzica marelui romantic, făcând-o să trăiască intens în sălile de concert.

O primă schimbare în viața lui Brahms intervine doar în toamna anului 1857, când – ajuns la douăzeci și patru de ani – primește să ocupe pentru prima dată un post oficial. Nevoia de a-și fi asigurat un venit periodic devenise de neînvins pentru cel ce de mult nu mai avusese răgazul să compună. Angajat ca dirijor și pianist concertist al Curții de la Detmold (reședința principatului Lippe de la poalele pădurii Teutoburgice care umbrește regiunea nord-estică a Westfaliei) și ca profesor de pian al fiicelor lui Leopold al III-lea, Brahms a trăit un intermezzo biografic între anii 1857–1859, ani ce apar ca o adevărată punte de trecere a sa către maturitatea creatoare. Este o perioadă ce înlănțuie ca o verigă detașat colorată șirul frământărilor timpurii (de la Hamburg și Düsseldorf) cu cel al realizărilor din perioada trăită la Viena. „Am fost la Detmold, scria el lui Joachim, și pentru 12 ludovici am fost nevoit să cânt înălțimilor princiare opt zile de dimineața până seara“ (aceasta pentru a reuși să fie primit în postul de mulți râvnit – n. n.) Răzbat în aceste câteva rânduri scrise de Brahms ecouri ale dureroaselor răzvrătiri încrustate și în scrisorile lui Mozart.

Instalat la un hotel din apropierea castelului, într-o cameră luminoasă, cu pian și masă de lucru, tânărul profesor de pian și-a găsit mult doritul echilibru pentru a putea studia și compune, ca și pentru a se cufunda în

Scanned with OKEN Scanner

lectura unor cărți mult râvnite, pe care în sfârșit și le putea cumpăra. Și astfel, timpul petrecut în ambianța micului oraș din Westfalia s-a scurs senin și reconfortant, pentru că prezența sa ca om și ca artist a impus tuturor respect și admirație. La strălucirea seratelor muzicale ale palatului, Brahms a contribuit în special ca pianist, fie în cadrul unor mici formații de muzică de cameră, fie ca solist al unor celebre concerte de Mozart, Beethoven, Schumann sau Chopin. Singurele dificultăți cu care s-a luptat au fost cele în legătură cu o mică formație corală pe care avea îndatorirea să o conducă (un ansamblu de amatori, fără pregătire muzicală). Și totuși dintre toate strădaniile din perioada aceasta, care vor avea o înrâurire covârșitoare asupra creației sale viitoare va fi tocmai această anevoioasă ucenicie făcută în arta dirijoral-corală.

Un prim rezultat al acestei strădanii a fost alcătuirea unei formații corale de voci feminine la Hamburg. Este un nou capitol din desfășurarea vieții lui Brahms, cel care a deschis drumul către creația uneia dintre cele mai importante pagini ale literaturii vocal-simfonice universale, *Requiemul german*, cu început în primăvara anului 1859, în perioada unei scurte vacanțe a angajatului de la Detmold. Startul l-a dat talentul a două dintre elevele sale din orașul natal, pentru a căror voce și muzicalitate a început să scrie lieduri și duete. La acest cuplu vocal s-au alăturat noi și noi voci, ajungându-se curând la o formație corală (Hamburgischer Frauenchor) ce va înscrie în viața muzicală a orașului o îndelungată și remarcabilă activitate. S-a întâmplat însă ca succesul acestei formații corale și al compozițiilor create pentru el să-i fi insuflat lui Brahms dorința de a-și fi recăpătat libertatea creatoare, pe care, după trecerea anului 1859, în care el a continuat să-și îndeplinească îndatoririle contractate – a și obținut-o. Ceea ce se impune a fi subliniat în acest moment al biografiei lui Brahms, cel al încetării unei scurte cariere de muzician de Curte, este marea importanță pe care a prezentat-o ucenicia făcută în domeniul artei corale, în calitate de dirijor al ansamblului ce funcționa la castel. Rezultat direct al acestei activități rămâne un important număr de lucrări corale (dintre care unele terminate, iar altele schimbate și desăvârșite ulterior), majoritatea fiind mărturia unor îndelungate exerciții de perfecționare a scriiturii polifonice vocale. Întreg buchetul de compoziții corale al acestei etape a tinereții lui Brahms se înscrie în sfera studiilor autodidactice îndreptate spre aprofundarea literaturii clasice corale din rândurile cărora creația polifoniștilor franco-flamanzi, a lui Palestrina, Schütz, Haendel și Bach, i-a fost neprețuit model. Pornite dintr-o obligație profesională, compozițiile corale se impun cu rol precumpănitor în realizările anilor trăiți la Detmold, constituind expe-

Scanned with OKEN Scanner

rienţa pe care s-a sprijinit apoi elogiata măiestrie a lucrărilor dedicate corului de la Hamburg.

Când Brahms, eliberat de funcţia sa la Curtea princiară westfalică, şi-a stabilit sediul la Hamburg, era la începutul anului 1860, dorinţa de a se fi statornicit în preajma familiei sale părea uşor de realizat. Prestigiul pe care îl dobândise în viaţa muzicală a Germaniei îi îndreptăţea speranţele de a ocupa postul de director al Societăţii filarmonice hamburgheze, post pe care vârstnicul Wilhelm Grund se hotărâse să-l părăsească. Cu această năzuinţă în suflet a trăit şi a creat Brahms între anii 1860–1862, ani în care muzicienii oraşului său natal nu au luat nici o hotărâre oficială în legătură cu personalitatea ce urma să continue activitatea lui Grund.

Din corespondenţa acestei perioade nu se poate deduce cu precizie dacă acceptarea invitaţiei pe care i-a făcut-o Viena de a-şi prezenta lucrările în cadrul unor concerte programate în noua stagiune (toamna anului 1862) s-a datorat intenţiei de a-şi fi uşurat aşteptarea numirii sale la conducerea Filarmonicii din Hamburg, aşa cum informează biografii compozitorului. Cert este că Brahms şi-a găsit un mângâietor refugiu în pribegie ori de câte ori s-a simţit descumpănit şi că arta sa a fost mereu împrospătată de multitudinea impresiilor şi sentimentelor trăite în contact cu natura şi viaţa locurilor străbătute. „Nu ştiu cât timp voi rămâne acolo", anunţa el pe Albert Dietrich într-o scrisoare datată 7 septembrie 1862, mereu încrezător în viitoarea sa fixare la Hamburg, nebănuind că acest prim pas făcut către Viena va preludia cea de a doua parte a biografiei sale (perioada vieneză).

Primul contact cu publicul muzical al acestei metropole a fost la 16 noiembrie 1862, când i-a fost programat, în cadrul concertelor de muzică de cameră duminicale, *Cvartetul cu pian în sol minor* în interpretarea Cvartetului Hellmesberger (la pian compozitorul), lucrare terminată cu un an în urmă. Definitiv cucerit de farmecul muzicii sale, Cvartetul Hellmesberger i-a interpretat două săptămâni mai târziu şi al doilea cvartet cu pian, *Cvartetul în la major*, concert în cadrul căruia Brahms a interpretat lucrări de Bach şi Schumann, precum şi recent createle sale *Variaţiuni pe o temă de Haendel*, care au contribuit la succesul acestui eveniment muzical. Categoric succes de sală şi presă au obţinut şi cele două *Serenade pentru orchestră*, prima în interpretarea orchestrei Prietenii muzicii, dirijată de Herbeck, a doua, în cea a orchestrei filarmonice, sub bagheta lui Dessoff. „Dacă vreunul dintre tinerii compozitori are dreptul de a nu fi trecut cu vederea, acesta este desigur Johannes Brahms", scria Eduard Hanslick, renumitul muzicolog şi cronicar austriac, în articolul său asupra concertului de muzică contemporană din 8 martie 1863 în care fusese integrată şi *Serenada în la major* de Brahms.

Scanned with OKEN Scanner

Publicul vienez a avut prilejul să aplaude și frumusețea liedurilor brahmsiene în concertul din 6 ianuarie 1863, în cadrul căruia Brahms și-a prezentat *Sonata pentru pian în fa minor* și s-a dovedit din nou „un interpret de elită al muzicii lui Bach și Beethoven, ca și un crainic al muzicii lui Schumann". Demn de relevat este și faptul că în răstimpul celor opt luni cât a durat primul său popas în capitala austriacă, Brahms a putut avea revelația creației schubertiene, o creație pe care nici profesorii săi de la Hamburg și nici contactul cu viața muzicală a orașelor germane prin care trecuse nu i-au dezvăluit-o în deplina ei valoare.

De atmosfera de prețuire pe care i-a oferit-o Viena Brahms nu s-a decis să se despartă decât către sfârșitul lunii aprilie, îndemnat de a-și sărbători împlinirea a treizeci de ani (la 7 mai 1863) în mijlocul familiei de la Hamburg. Se conturează de fiecare dată în gesturile compozitorului marea sa afecțiune pentru părinți și pentru orașul natal, sentiment ce marchează frecvent biografia sa. Tânăr sau vârstnic, Brahms s-a considerat mereu copilul mult dorit al celor de acasă, ca și ocrotitorul lor, după cum s-a simțit permanent recunoscător profesorilor Cossel și Marxsen cât timp aceștia au trăit. Sub impulsul acestui sentiment, Brahms părăsește Viena la 1 mai 1863, dar acasă îl așteaptă destrămarea căminului părintesc. Duioșia cu care Brahms și-a înconjurat mama, ajunsă la șaptezeci de ani și grija de a-i asigura liniștea unei depline siguranțe materiale, au fost dublate de înțeleapta sa înțelegere pentru tatăl său, în vârstă doar de cincizeci și patru de ani. Și tocmai în această stare de tensiune sufletească a survenit numirea oficială a lui Julius Stockhausen, renumit bariton, în funcția de director al Societății filarmonice din Hamburg, postul la care Brahms aspirase cu mare încredere în ultimii ani. Ca de fiecare dată, el își va găsi refugiul în creație și pribegie. Curând va surveni în viața sa și satisfacția de a fi invitat de Viena a prelua conducerea Academiei corale vieneze (Singakademie) și prin răspunsul pe care el îl va da cu greu și după o îndelungată cumpănire, capitala muzicii va câștiga prin Brahms una din cele mai puternice personalități ale istoriei culturii muzicale, personalitate pe care marele port al nordului germanic o pierduse.

Ceea ce se poate anticipa pentru viitoarea evoluție a compozitorului în metropola care îl va adopta pentru restul vieții (1863–1897) este faptul că toate manifestările și realizările sale artistice vor fi constant și caracteristic marcate de trăsăturile spirituale stratificate în prima etapă a vieții, etapa de formare și de categorică afirmare a genialei sale arte. Se impune astfel a reliefa un prim aspect specific al biografiei lui Johannes Brahms și anume: *concentrarea elementelor cu rol determinant asupra întregii creații în primele trei decenii de viață (1833–1863).* Față de biografiile marilor gânditori și artiști romantici (sau postromantici) presărate de la un capăt la

celălalt cu evenimente și factori de variată sursă ideologică care au condus la transformări de atitudine și la cotituri estetice și stilistice până la evidente deosebiri între realizările extreme ale vieții lor, biografia lui Brahms prezintă particularitatea unei desfășurări ferme, bazată pe înrădăcinarea celor mai importante date sufletești în aria și ambianța natală, orice eveniment biografic ulterior survenit nefăcând decât să întărească puterea determinismului lor.

Care sunt aceste date sufletești pe care se vor sprijini permanent creațiile brahmsiene? În primul rând puternica dragoste pentru familie și pentru meleagurile copilăriei. În prezentarea primei părți a biografiei lui Brahms majoritatea comentatorilor reliefează faptul că școlarul și adolescentul Brahms a fost angrenat în mecanismul vieții de câștigul mic și nesigur al instrumentiștilor vremii, acompaniind la pian pe tatăl său (violonist, contrabasist, flautist și cornist) în activitatea sa împărțită între angajamentele periodice și cele ocazionale, oferite de localurile de noapte, de ospețele de nuntă și de aniversări. Rareori apare însă subliniată dragostea cu care copilul Brahms făcea acest sacrificiu, o dragoste altruistă, plină de indulgență față de slăbiciunile părinților și fraților săi, ca și de o precoce responsabilitate față de nevoile lor. De tatăl său l-a apropiat profund și definitiv pasiunea comună pentru muzică, prezența lui impregnând primele momente de vrajă de care își putea aminti, toate desprinse din lumea muzicii produse de miraculoasele lui instrumente. Dar primul loc în inima copilului, mic sau mare, a fost întotdeauna al mamei (Johanna Henrika Christiane Brahms). Fotografia ei care apare în numeroasele biografii și monografii despre Brahms o înfățișează purtând un zâmbet trist, zâmbetul unei femei vârstnice care și-a trăit viața într-un cămin descumpănit de vârstă. Plusul de tandrețe pe care compozitorul l-a revărsat întotdeauna asupra ei a fost una dintre mărturiile bunătății și înțelepciunii sale premature, ale deosebitei sale sensibilități. Și dacă numele Elisabethei-Wilhelmine Louise și al lui Friedrich-Fritz Brahms (soră și frate) apar mai puțin conturate în desfășurarea biografiei lui Brahms, ele vor rămâne permanent alăturate afecțiunii și gesturilor sale de ocrotire materială, discret și generos manifestate. Căminul familiei și Hamburgul natal se vor identifica mereu în amintirea compozitorului cu anii copilăriei, imprimând un sentiment de nostalgie muzicii create în anii pe care îi va trăi la Viena și fixând o caracteristică trăsătură romantismului brahmsian de maturitate. Pasionat călător și excursionist, compozitorul va cutreiera ținuturile Austriei, Elveției și Italiei și va dovedi statornicie pentru unele localități ale vacanțelor sale, așa cum va dovedi și Vienei, dar nici unul din locurile în care va poposi nu-i vor da sentimentul de „acasă"... „Îmi iubesc orașul în care m-am născut ca pe o

Scanned with OKEN Scanner

mamă... Cât de rar își poate vreunul dintre noi afla un adăpost statornic și cât de fericit aș fi fost să-l fi putut găsi în orașul meu natal! Acum, aici (la Viena, va scrie el, peste ani, din orașul său adoptiv), unde mă bucur de atâtea frumuseți, mă simt și mă voi simți întotdeauna un străin și nu-mi pot găsi liniștea..."

Pe de altă parte, climatul nordului înnourat, cu întinsul cenușiu al țărmurilor, cu misterul legendelor și basmelor lui, își va lăsa pentru totdeauna urma în temperamentul compozitorului, imprimând sensibilității lui o specifică înclinație spre meditație, spre interiorizare și reverie. Este o altă latură caracteristică romantismului său, trăsătură care nu are nimic comun cu melancolia deprimării romantice.

În ceea ce privește creația lui Bach și Beethoven pe care s-a sprijinit formația sa muzicală, aceasta va rămâne pentru Brahms de-a lungul întregii sale vieți fondul de aur al muzicii. În arta lor sunt de găsit sursele echilibrului și ale îndrăznelilor stilului său, ca și modelul artei variaționale sau coflictuale, artă în care se va impune curând ca un al treilea mare maestru (al treilea „B", așa cum va surprinde cu obiectivitate dirijorul Hans von Bülow).

Și dacă, trăind într-o epocă revoluționară, Brahms nu s-a manifestat în viață și artă asemenea lui Wagner, Verdi sau Berlioz, contemporanii săi mai vârstnici, întreaga sa creație va înregistra aspirația umanitaristă a vremii și va reprezenta, prin forța cântecului și a dansului popular, prin conținutul epic-eroic desprins din fondul legendelor patriei, o spiritualitate caracteristic națională și aceasta cu mult mai constant și mai pregnant decât în oricare altă manifestare componistică germană a epocii.

Cu acest bogat și consolidat fond sufletesc, cu un vraf de compoziții (sonate, variațiuni, balade, dansuri pentru pian [*Dansurile ungare*], lieduri, un prim concert pentru pian [*Concertul în re minor*], două *Serenade* pentru orchestră, un trio, trei cvartete cu pian, un sextet de coarde și numeroase lucrări corale), Brahms părăsește Hamburgul, înrolându-se în rândul marilor creatori ai istoriei muzicii care au viețuit la Viena. „Hotărârea de a renunța la libertate este un lucru deosebit de grav, răspundea Brahms afirmativ comitetului de conducere al Academiei corale vieneze care-l solicitase la conducerea ei, dar pentru un muzician — continua el — tot ce vine din partea Vienei are un dublu farmec și tot ceea ce îl cheamă spre ea este de două ori mai puternic". Răspunzând „puternicei chemări" a Vienei, Brahms acceptă ospitalitatea metropolei austriece, dar arta pe care o va sluji de-a lungul viitoarelor decenii din viață va rămâne statornic înrădăcinată în originea sa nord-germanică și în principiile formației sale clasice, pe linia unei caracteristice unități de atitudine națională și estetică.

Scanned with OKEN Scanner

Nu poate fi trecut cu vederea nici faptul că în toamna anului 1863, când Brahms primește postul de dirijor al Asociației Wienersingakademie, hotărârea sa de a părăsi Hamburgul nu corespundea decât necesității de a-și face suportabilă înfrângerea pe care o considera trecătoare, pentru că în primii cinci ani la Viena el va rămâne neclintit în speranța de a fi rechemat de concetățenii săi pentru a conduce viața muzicală a orașului de pe malul Elbei. Dar nici în anul 1868, când Julius Stockhausen se va retrage de la conducerea concertelor Filarmonicei hamburgheze și postul va deveni din nou vacant, numele Brahms nu va figura printre cele dorite de autorități și acesta va fi momentul în care compozitorul va decide stabilirea sa definitivă în capitala Austriei. În acest sens, impresionante rămân cuvintele pe care le va nota compozitorul către sfârșitul vieții, în anul 1894, când Hamburgul natal îi va oferi în sfârșit postul la care aspirase de-a lungul atâtor ani: „Nu sunt multe lucruri pe care să le fi dorit cu mai multă nerăbdare pe vremuri, mai bine-zis la vremea lor. Mi-a trebuit mult timp până să mă obișnuiesc cu gândul că trebuie să o pornesc în căutarea unui alt drum..." Este drumul de pe care nu se va mai abate până la capătul lui, cu toate solicitările ce vor surveni din partea marilor centre muzicale ale patriei ca Düsseldorf (în 1876), Leipzig (1879), Köln (1884) și, ca o dureroasă și prea târzie chemare, cea din partea Hamburgului a anului 1894.

Viața muzicală vieneză care l-a întâmpinat se prezenta și de data aceasta într-un ritm și o emulație ametitoare în atât de ramificatele ei manifestări. În vechea clădire a Operei, plasată lângă Kärtnertor, străluceau spectacolele de operă în care se perindau soliști de răsunătoare celebritate. Valoarea orchestrei din Viena, care se impusese din anul 1841 și prin cele opt concerte simfonice susținute anual (manifestări ce au pus bazele concertelor filarmonice) continua să se afirme sub conducerea lui Otto Dessoff, unul dintre strălucitorii absolvenți ai Conservatorului de la Leipzig. Cu aceeași prestanță artistică se impuneau și tradiționalele concerte simfonice ale orchestrei societății „Prietenii muzicii" (Gesellschaft der Musikfreunde, înființată din anul 1813) conduse în anul 1859 de Johann von Herbeck. Paralel erau mult aplaudate și manifestările a două mari formații corale vieneze: Singverein, fondată și condusă tot de Herbeck, și Singakademie, înființată în anul 1858 de Ferdinand Stegmayer, dirijor și profesor de cor la Conservatorul vienez.

În ceea ce privește muzica de cameră, se impun în primul rând concertele duminicale din Vereinsaal, în cadrul cărora se programa cu precădere muzica marilor clasici, alături de cea a primilor romantici – Schubert, Mendelssohn-Bartholdy, Schumann – și se aplauda activitatea cvartetului Hellmesberger.

Scanned with OKEN Scanner

Începuturile vieţuirii lui Brahms la Viena sunt, aşadar în toamna anului 1863. Primii paşi ai „noului său drum" fiind cei ai dirijorului când în seara de 15 noiembrie, la deschiderea stagiunii 1863-64, el a condus formaţia corală Singakademie care a interpretat o cantată de Bach *(Ich hatte viel Bekümmernis)* şi *Requiemul pentru Mignon* de Schumann. „Concertul a fost nu numai excelent prin el însuşi, consemna unul dintre cronicari dar, cu excepţia primei execuţii la Viena a oratoriului *Mathaus Passion* de Bach, acesta a fost de departe cea mai remarcabilă realizare a ansamblului Singakademie şi ne-a dat prilejul să cunoaştem preţiosul talent dirijoral al lui Brahms". Dar ultimul concert al acestei stagiuni (dirijat de Brahms la 10 mai 1864) a fost şi ultima prezenţă a sa la pupitrul ansamblului coral vienez. Deşi ales pentru următorii trei ani în aceeaşi calitate, el a decis să demisioneze pentru a reveni la munca de creaţie vremelnic neglijată. Este o nouă dovadă de conştiinţă artistică în atitudinea sa, manifestată într-o perioadă de evidentă ascensiune profesională.

În impunătoarea clădire în stil gotic (Singerstrasse nr. 7) situată în apropierea catedralei Sfântul Ştefan, la etajul al patrulea (unde a închiriat temporar o locuinţă), Brahms a avut răgazul să transforme un *Cvintet pentru instrumente de coarde* într-o *Sonată pentru două piane* (op. 34 b) pe care în curând o va modifica în versiunea ce va rămâne definitivă — *Cvintetul pentru instrumente de coarde şi pian* (op. 34). În afara acestei valoroase creaţii şi a câtorva lieduri, a mai terminat şi *Variaţiunile pe o temă de Paganini* (op. 35), lucrare inspirată de uluitoarea virtuozitate a pianistului Carl Tausig. Este o realizare ce ocupă un loc aparte în ansamblul creaţiei brahmsiene, fiind singurul caz în care compozitorul s-a preocupat de tehnica pianistică.

Carl Tausig va rămâne unul dintre prietenii şi colaboratorii devotaţi ai lui Brahms, deşi s-a numărat printre cei mai frecvenţi adepţi ai esteticii wagneriene. În cursul acelui an de prim-contact cu viaţa muzicală vieneză, tânărul compozitor, abia venit de la Hamburg, nu putea bănui antagonismul estetic ce se va instala de-a lungul a peste trei decenii între adepţii săi şi cei ai marelui Wagner. Mai ales că în această etapă el a reuşit să-l entuziasmeze cu *Variaţiunile pentru pian pe o temă de Haendel*, variaţiuni pe care a avut prilejul să i le cânte în somptuoasa vilă de la Penzing în care Wagner se instalase, într-o vizită făcută împreună cu pianistul Carl Tausig şi compozitorul Peter Cornelius. „Iată câte se mai pot realiza încă în cadrul formelor vechi, când apare cineva care are harul să le mânuiască", au fost cuvintele pe care adeptul şi genialul reformator al dramei muzicale le-a exclamat atunci cu spontană obiectivitate.

Scanned with OKEN Scanner

O altă prietenie care s-a cimentat și s-a dovedit statornică în anii trăiți la Viena a fost cea cu Joseph Hellmesberger. După Remenyi și Joachim, este numele celui de al treilea mare violonist care s-a impus cu rol deosebit în biografia lui Brahms. Începând cu toamna anului 1862, o dată cu primul popas făcut de compozitor în capitala Austriei, Hellmesberger i-a interpretat pe rând creațiile camerale. După concertul din 17 aprilie 1864, când formația sa interpretează *Sextetul în si bemol major* pentru instrumente de coarde, Eduard Hansklick elogiază din nou muzica tânărului creator. De semnalat este faptul că în cronica făcută de criticul vienez asupra acestei compoziții și asupra interpretării ei apare prima înfruntare dintre numele lui Wagner și cel al lui Brahms în presă: „Când seara am ascultat muzica *Sextetului* său în *si bemol major*, după ce în după-amiaza aceleiași zile Wagner a prezentat diferite fragmente din *Nibelungii* și *Tristan*, ne-am simțit transportați dintr-o dată într-un univers al frumuseții pure. A fost ca o mântuire, atât de mult se deosebea muzica lor și atât de mult se deosebeau atitudinile celor doi compozitori. Brahms s-a apropiat de pian cu modestie dusă până la stângăcie, răspunzând stingherit și șovăielnic tumultuoaselor aclamații ale publicului, din fața căruia nu știa cum să se eclipseze mai repede.“ Prin elogiile pe care le va aduce permanent și sincer artei și atitudinii lui Brahms, elogii din care nu vor lipsi însă nuanțe ale poziției sale antiwagneriene, Hanslick va alimenta timp de câteva decenii antagonismul dintre adepții celor doi mari compozitori germani, incitând din ce în ce mai mult replica necruțătoare a penei lui Wagner și a admiratorilor săi.

În șirul prieteniilor de durată din această perioadă de aclimatizare a lui Brahms în orașul său adoptiv, se impun prezențele a câtorva remarcabile nume de femei, majoritatea muziciene de talent sau de renume. Doamna Bertha Porubszky-Faber, una din vocile bune care în anul 1860 contribuise (ca oaspete) la manifestările Corului de femei din Hamburg inițiat și condus de Brahms. Căminul soților Faber îi va oferi în zile de sărbătoare atmosfera de familie de care Brahms era și va fi mereu lipsit. Următoarele două nume aparțin unor interprete ce au inspirat pe rând fantezia compozitorului: Otilia Hauer, una din cântărețele care și-au dat concursul la prima audiție a cvartetului vocal *Wechsellied zum Tanze* (op. 31, nr. 1) și Luise Dustmann, solistă a Operei din Viena, celebritate pe plan european. Interprete ale liedurilor sale, cele două cântărețe vor contribui la răspândirea lor și se vor număra printre constanții admiratori ai compozitorului. Într-o vreme în care mai dăinuia încă amintirea unei tinere fete din Gottingen, pe care o iubise în vacanța petrecută acolo în vara anului 1858, prospețimea noii sale vieți din metropola austriacă îl reconfortează. Survine și un nume — cel al

Scanned with OKEN Scanner

Elisabethei von Stockhausen – care rămâne multă vreme încrustat în sufletul compozitorului, după cel al Clarei Schumann, pe care o venerase în tăcere, și al Agathei Siebold din Göttingen. Ca și în acele cazuri, documentele nu atestă decât intensitatea și longevitatea sentimentelor lui Brahms, natura acestora rămânând și de data aceasta enigmatică. Pe Elisabetha von Stockhausen Brahms a cunoscut-o în iarna anului 1863–64, când Epstein, renumitul profesor de pian care îl primise și îl introdusese în viața muzicală a Vienei, l-a rugat să o accepte ca elevă. Farmecul, inteligența și muzicalitatea tinerei pianiste i-au descumpănit liniștea și i-au amenințat din nou libertatea. Brahms a renunțat curând la aceste lecții redându-le profesorului Epstein, dar admirația și afecțiunea înfiripată între cei doi muzicieni nu a încetat să dăinuiască, așa cum se desprinde din vasta și frumoasa lor corespondență. Ca și Clara Schumann, Elisabetha von Stockhausen, căsătorită între timp cu Heinrich von Herzogenberg (compozitor și conducător al Asociației Bach din Leipzig) s-a numărat printre muzicienii pe care Brahms i-a ținut permanent la curent cu intențiile și realizările sale creatoare, pe care i-a consultat și ascultat cu încredere.

În primii ani ai acestei perioade de provizorat, cum credea compozitorul, stilul său de viață a continuat să fie hoinar. Îndelungile popasuri făcute la Hamburg, unde se împărțea între casa tatălui său și cea în care își instalase mama și sora mai mare, a căror întreținere și-o asumase în întregime după destrămarea căminului părintesc, erau continuate cu cele făcute la Hanovra, oraș în care îl aștepta reconfortanta prietenie a lui Joachim. Dar locul în care și-a revenit și a putut crea ca în prima tinerețe a fost pitorescul Lichtenthal, localitate din vecinătatea stațiunii Baden-Baden, în care Clara Schumann și copiii ei își stabiliseră locul vacanțelor de vară. La recomandarea lor, Brahms răspunde și se instalează în vara anului 1864 într-o locuință din preajma Pădurii Negre, din care își trage izvoarele Dunărea, „Dunărea noastră", cum o alintăm noi, sau „die blaue Donau", cum a imortalizat-o Johann Strauss în muzică. Localitatea Lichtenthal este astăzi încorporată administrativ strălucitoarei stațiuni Baden-Baden, iar vila în care și-a petrecut vacanțele în deceniul cuprins între anii 1864–1873 acest compozitor ilustru a devenit casă-muzeu, ca unic lăcaș (din rândul celor în care el a viețuit) rămas intact după dezastrul celor două războaie mondiale care au pustiit bătrânul continent al culturii și artei universale, „Brahmshaus", cum este cunoscută astăzi această vilă – anunțată de o imensă placă comemorativă încrustată în stâncă – nu are nici una din urmele luxului și modernității pe care avuția le-a imprimat vestitei stațiuni de-a lungul vremii. Ceea ce îi este caracteristic este frumoasa ei așezare pe o coamă de deal, de unde privirea poate cuprinde priveliștea întregii regiuni,

Scanned with OKEN Scanner

de la șerpuitoarele panglici ale drumului și râului din vale, până la înaltul contur al colinelor mărginașe, pe cea mai apropiată dintre acestea străjuind silueta albă a unei impunătoare biserici ce este luminată de reflectoare până târziu în noapte. Vechii clădiri i s-a alăturat între timp o aripă nouă în care s-a amenajat un mic apartament în care sunt invitați să locuiască (periodic și gratuit) interpreți, creatori și muzicologi ce cultivă amintirea compozitorului, Am avut cinstea să mă număr printre cei chemați în acest lăcaș — „casă în care ar trebui să se urce în genunchi", după cum scrie Wilhelm Kempf în cartea ei de aur, „și fac prin aceste rânduri o palidă mărturie de recunoștință. Privind în urmă, peste impresiile culese de prin locurile în care continuă să dăinuiască amintirile marilor creatori de muzică, această mică localitate de pe malurile râului Oos pare a ocupa un loc aparte, prin izolarea ei, prin contrastul care există între strălucirea luxuriantă a centrului ei și puritatea oazei de liniște de la marginea Pădurii Negre, în care și-a regăsit liniștea și a creat Brahms.

Un prim rod al vacanțelor de la Lichtenthal a fost modificarea *Sonatei pentru două piane în fa minor* într-un *Cvintet pentru instrumente de coarde și pian,* așa cum s-a mai menționat, formă sub care s-a impus cu răsunător succes în lumea muzicală de pretutindeni până în zilele noastre. Dar lucrarea care ilustrează cel mai deplin echilibrul sufletesc cucerit de compozitor în ambianța primei vacanțe petrecută la Lichtenthal a fost *Sextetul pentru instrumente de coarde în sol major.* Spre deosebire de *Cvintetul cu pian,* a cărui inspirație și primă punere în pagină datează din anul 1862, muzica *Sextetului în sol major* reprezintă gândirea acestui moment, neexistând nici o schiță și nici o aluzie informativă care să-i anticipeze creația. Legătura cu trecutul este de găsit doar în conținutul ei, așa cum anunță una dintre primele idei muzicale, idee ce reînvie tema unuia dintre liedurile inspirate de Agathe Siebold cu ani în urmă.

În legătură cu viața pe care Brahms a continuat să o ducă la Viena în ultimele luni ale anului 1864, documentația este foarte redusă atât în materialul oferit de corespondență, cât și în cel rămas în arhivele instituțiilor muzicale. Singurul eveniment ce a marcat dramatic biografia compozitorului a fost moartea mamei sale la 1 februarie 1865. Intensitatea sentimentului pe care l-a trăit în acea iarnă a rămas înscris în muzica *Requiemului german* (op. 45), o monumentală lucrare vocal-simfonică care se detașează de tradiționalele „Misse pro defunctis" ale cultului catolic pe text latin canonizat.

Anii ce au urmat sunt brăzdați de călătorii și turnee de concerte, înscriind în biografia compozitorului o oarecare breșă în ceea ce privește ritmul componistic. În afară de singuraticul *Trio pentru pian, vioară și*

Scanned with OKEN Scanner

corn[1], terminat în cea de a doua vară petrecută la Lichtenthal, doar câteva schițe și proiecte de lucrări intră în șantierul său de lucru. Concertele cu mare răsunet date de Brahms la Karlsruhe (la începutul lunii noiembrie a anului 1865) și prima sa călătorie în Elveția (în restul lunii noiembrie) constituie principalele evenimente și totodată „noul" intervenit în itinerariile interpretului și excursionistului pasionat. În programele recitalurilor sale din Elveția începe să figureze, alături de numele lui Bach, Beethoven și Schumann, cărora Brahms le rămâne constant credincios, și creația schubertiană recent descoperită de el în practica muzicală vieneză.

În Elveția a avut prilejul să cunoască pe Theodor Kirchner, organist și compozitor german, pe violonistul și dirijorul Friederich Hegar (ambii stabiliți la Zürich) și tot din acest turneu de concerte datează marea prietenie înfiripată între compozitor și Joseph Victor Widmann, cu care se întâlnește pentru prima oară la Winterthur. Este orașul în care se stabilește și importanta legătură dintre Brahms și Editura Rieter-Biedermann, eveniment nu lipsit de importanță, dacă se are în vedere faptul că Editura Breitkoph și Härtel de la Leipzig îi refuzase colaborarea în urma unei declarații pe care el o semnase în anul 1861 împotriva școlii de la Weimar. Până când Simrock va deveni principalul editor al creației brahmsiene, casa elvețiană Rieter-Biedermann a deținut meritul de a fi publicat cea mai mare parte a ei.

După o lungă serie de concerte în centre germane cu mare tradiție muzicală (ca Mannheim, Köln) și după un popas prelungit în casa lui Julius Allgemeyer din Karlsruhe, unde a compus cele *16 valsuri pentru pian* pe care care le-a dedicat lui Eduard Hanslick (miniaturi ce au cunoscut, asemenea *Dansurilor ungare*, o imediată și largă popularitate), Brahms revine la genul sonatei, cel care îi afirmase geniul pe când avea doar douăzeci de ani, și creează prima sa sonată-duo – *Sonata pentru pian și violoncel în mi minor*, pe care a dedicat-o lui Josef Gänsbacher, prestigios profesor la Conservatorul din Viena. Dedicând ultimele sale creații celor două personalități muzicale vieneze, Brahms pare a-și fi manifestat sentimentul său de recunoștință față de cei ce i-au sprijinit primii pași în capitala austriacă. Cu un nou popas în frumosul Lichtenthal și un nou turneu de concerte cu Joachim în Elveția se încheie șirul îndelungilor călătorii făcute de Brahms în cursul anului 1866.

Anii ce au urmat, brăzdați și ei cu turnee de concerte și călătorii, par a-l fi obosit, dat fiind că după un an și jumătate de absență, el hotărăște

1 „Singuratic" în ansamblul creației lui Brahms, ca și în literatura camerală romantică (singurul precedent de autoritate fiind în *Sonata în fa major pentru corn și pian* de Beethoven).

Scanned with OKEN Scanner

să-și stabilească reședința la Viena, instalându-se din nou provizoriu în locuința de pe Postgasse, nr. 6.

Din rândul vacanțelor sale de vară se detașează cea a anului 1869 petrecută în întregime la Lichtenthal, când muzica pe care o compune în acest răstimp vorbește despre o stare sufletească tulburător de contrastantă. Pe de o parte seninătatea reflectată de *Cântecele de dragoste (Liebeslieder – Walzer)* pentru pian la patru mâini și cvartet vocal – ad libitum (op. 52), pe de alta – zguduitoarea deprimare din *Rapsodia pentru alto, cor bărbătesc și orchestră* (op. 53), o întunecată pagină vocal-simfonică romantică. Ambele lucrări vorbesc despre dragostea compozitorului pentru Julia Schumann, fiica vechilor săi prieteni, prima – vibrând de speranță, a doua – de dezamăgirea trăită la vestea viitoarei ei căsătorii cu contele italian Viktor Ridicati. Urmând îndeaproape luminoasele valsuri purtătoare ale cântecelor de iubire, noua creație brahmsiană, rapsodia vocal-simfonică, apare ca un dramatic document de viață. „Dacă ar putea vorbi atât de direct și prin cuvinte", nota în jurnalul ei Clara Schumann impresiile sale despre marea forță de comunicare a acestei muzici, „una dintre cele mai triste care s-a scris vreodată", după cum aprecia dirijorul Markevitch.

Au urmat apoi un șir de lucrări vocal-camerale și vocal-simfonice *(Cântecul destinului* – op. 54, *Cântecul triumfal* – op. 55, liedurile – op. 57 și 58) lucrări ce par a-i fi adus împăcare și liniște sufletească. Este o stare de echilibru interior ce ar putea determina posibilitatea de a se organiza materialul privitor la biografia lui Brahms până acum rezolvat pe criteriul geografic, așa cum apare demarcat de marea majoritate a comentatorilor vieții și creației lui Brahms, după care anul 1862 – al primei călătorii la Viena – sau 1863 – al instalării provizorii în capitala Austriei – constituie un punct de sprijin pentru compartimentarea evoluției sale creatoare. Pe plan biografic momentul nu este determinant, deoarece hotărârea compozitorului de a se stabili definitiv la Viena survine doar în anul 1868, an în care i se spulberă definitiv speranța de a fi prețuit și reținut de orașul său natal. Și nici acest impas biografic nu pare a fi modificat aspectul instabil al vieții lui Brahms, împărțit (până în anul 1871) între Viena și prelungitele popasuri de la Hamburg, Hanovra, Karlsruhe sau Lichtenthal, popasuri continuate de fiecare dată cu îndelungi turnee de concerte prin orașele patriei sau ale Elveției.

Nici pe plan componistic nu intervine vreun criteriu care să îndreptățească o periodizare, continuitatea apărând de nezdruncinat nu numai prin natura genurilor cultivate sau prin impermeabilitatea pe care compozitorul a prezentat-o la influențele noilor ambianțe, dar și prin șirul de lucrări ce înlănțuie succesiunea celor „două etape" fixate de comentatori.

Scanned with OKEN Scanner

Romanțele Magelonei, Dansurile ungare, Cvartetul cu pian în do minor, Cvintetul cu pian în fa minor, Requiemul german sunt toate creații începute în Germania și continuate sau desăvârșite în primii ani (ani de provizorat) trăiți în Viena austriacă.

Singurul moment ce permite trasarea unei periodizări în cursul biografiei lui Brahms și a evoluției sale creatoare este sfârșitul anului 1871, în care stilul său de viață încetează de a mai fi hoinar, an în care compozitorul se stabilește (la 27 decembrie) într-o locuință aleasă de el cu o grijă până acum nemanifestată, locuință la etajul trei din clădirea de pe Karlgasse nr. 4, pe care nu o va mai părăsi tot restul vieții.

Pe tărâm creator, doar îndreptarea compozitorului către genurile orchestrale ce se va manifesta în deceniile opt și nouă poate fi un element care să permită facilitarea unei organizări în vastul material componistic brahmsian. O organizare și nu o periodizare, pentru că trăsătura de consecvență și de continuitate în atitudinea estetică și stilistică rămâne cea care particularizează în primul rând arta marelui compozitor german în concertul manifestărilor muzicale din cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Urmărind în continuare biografia și realizările lui Brahms în cea de a doua perioadă de manifestare (cea stabilă în Viena — „orașul sfânt al muzicienilor") ne întâmpină un nou eveniment nefericit, cel al încetării din viață a tatălui său. Cu această despărțire de Johann Jacob Brahms (la 11 februarie 1872) se rupe ultima verigă ce mai înlănțuia viața compozitorului de orașul său natal. Marele devotament purtat familiei va continua să se manifeste prin ajutorul pe care îl va da permanent fraților și Carolinei (cea de a doua soție a tatălui său), dar Hamburgul lipsit de dragostea părintească nu-i va mai oferi reconfortantul refugiu din trecut.

Nu a rămas în nici una din scrisorile compozitorului vreo mărturisire în legătură cu pauza intervenită în creația sa de-a lungul întregului an 1872, an în a cărui toamnă el află și de moartea Juliei Schumann. După ritmul în care el compusese în anii anteriori, prelungita pasivitate a acestui răstimp nu poate fi interpretată decât ca o profundă deprimare.

O împrospătare a activității interpretative îi aduce în schimb numirea sa în postul de director al societății muzicale vieneze „Prietenii muzicii" (Gesellschaft der Musikfreunde) din toamna acelui an. Seria celor șase concerte periodice ale societății muzicale, pregătite și dirijate de Brahms în stagiunea 1872-1873 („sezon de triumf" cum l-a proclamat presa austriacă) i-au adus elogii și impresionante demonstrații de prețuire. Dar satisfacția succeselor dirijorale nu putea înăbuși necesitatea de a crea și nu

Scanned with OKEN Scanner

putea egala descătușarea pe care i-o aducea comunicarea gândurilor pe calea sunetelor. În dorința de a se izola pentru a relua compoziția, Brahms renunță la bucuria de a-și revedea vechii prieteni ai vacanțelor de la Lichtenthal și se refugiază pentru vara anului 1873 la Tutzing, o mică localitate bavareză, așezată pe malul lacului Starnberg. În timpul celor trei luni de singurătate, Brahms a desăvârșit muzica primelor două *Cvartete pentru coarde* (op. 51, nr. 1 și 2), realizare cu deosebite implicații în istoria genului cameral cvartetistic.

În aceeași perioadă și în aceeași ambianță se plasează și creația *Variațiunilor pentru orchestră pe o temă de Haydn* (op. 56 a), compusă de Brahms după paisprezece ani de la primele sale compoziții orchestrale (*Serenadele* – op. 11 și 16, *Concertul pentru pian și orchestră* – op. 15). Manifestată și anterior în creațiile vocal-simfonice apărute între anii 1866–1872, gândirea orchestrală brahmsiană își afirmă maturitatea în anul 1873 prin această nouă creație care deschide șirul unor geniale lucrări simfonice (ce vor fi plasate toate între anii 1876–1887). „Dacă el (Brahms – n.a.) își va cufunda bagheta sa magică în adâncurile din care masivitatea corală și orchestrală își oferă forța, ne putem aștepta ca el să ne dezvăluie și mai minunate taine ale lumii spirituale", sugerase Robert Schumann în încheierea articolului său publicat cu două decenii în urmă, articol în care prezenta dimensiunile talentului lui Brahms. „Tânărul vultur" al portretizării lui Schumann răspunsese din plin acelui îndemn, depășind – prin realizarea *Requiemului german* – romantica previziune. Dar marile răspunsuri pe care el le va da profeției lui Schumann își au abia acum zorile, în această partitură a variațiunilor pentru orchestră, adevărată uvertură pentru viitoarea tetralogie simfonică brahmsiană.

„Cu fiecare toamnă Brahms ne aduce o și mai bogată recoltă", scria Hanslick în luna noiembrie a anului 1873, referindu-se la creația celor două *Cvartete de coarde* și la *Variațiunile pentru orchestră*, variațiuni pe care compozitorul le prezentase în primă audiție la 2 noiembrie, într-unul dintre concertele filarmonicii vieneze. O creație care îmbina numele lui Haydn (primul dintre cei trei clasici) cu numele lui Brahms, ultimul ei fiu de geniu, însemna o adevărată sărbătoare a muzicii.

Urmărind biografia acestui fiu adoptiv al Vienei între anii 1873-76, ani care despart creația *Variațiunilor pe o temă de Haydn* de prima sa simfonie, nu se fac remarcate modificări în cursul și stilul său de viață. Activitatea dirijorală la Gesellschaft der Musikfreunde continuă să-i ocupe cea mai mare parte din preocupările artistice, rezultatul acestei munci înscriind și în concertele din anii 1874 și 1875 noi evenimente muzicale ale capitalei austriece, la care se perindă nume de compozitori și de soliști

Scanned with OKEN Scanner

renumiți (Joachim, Bruch, Goldmark, Rubinstein ș.a.), ca și nume astăzi uitate (Rheinberger, Volkmann). Cu ultimul concert dirijat de Brahms în anul 1875 (la 18 aprilie) a luat sfârșit și activitatea sa în calitate de director artistic al Societății „Prietenii muzicii" din Viena. După trei ani de intensă dăruire, compozitorul decide să demisioneze, condus și de data aceasta de dorința de a-și redobândi libertatea, pentru a se putea dedica din nou exclusiv creației.

Un prim rezultat al acestei eliberări din îndatoririle dirijorale și organizatorice de la Gesellschaft a fost editarea unor piese miniaturale vocale compuse în cursul ultimilor ani, creații ce se alătură unor mănunchiuri de cântece publicate cu un an în urmă, înșirându-se unul după altul în lista de opusuri (op. 59, 62, 63, 64, 65, 66), lucrări de o mare varietate în tematică și sursă poetică, precum și în ceea ce privește componența vocilor. Fără să se fi putut stabili cu precizie momentele de creație ale acestor buchete de cântece, publicarea lor a însemnat unul dintre cele mai mari succese de editură înregistrate în cursul acelor ani.

O noutate în desfășurarea vieții lui Brahms din cursul acestor ultimi doi ani o aduc zilele de vacanță petrecute în localități până acum necunoscute de el: la Ruschlikon, o stațiune elvețiană din vecinătatea orașului Zürich, apoi la Ziegelhausen, stațiune așezată pe malul râului Neckar, în imediata apropiere a orașului Heidelberg (în vara anului 1875). Este momentul în care Brahms a reluat lucrul la una dintre cele mai confesive lucrări ale sale, la *Cvartetul cu pian în do minor* început cu douăzeci de ani în urmă (în 1855), an înscris în rândul celor trăiți de compozitor alături de zguduitoarea tragedie a familiei Schumann. În aceeași ambianță de la Ziegelhausen a compus Brahms și ultimul său cvartet instrumental — *Cvartetul de coarde în si bemol major.* Sunt două lucrări camerale apropiate în timp, dar cu totul deosebite în ceea ce privește fondul lor emoțional. Nici una din umbrele trecutului nu mai răzbește în desfășurarea muzicii ultimului cvartet, a cărui seninătate amintește de *Sextetul* — op. 18 (tot în *si bemol major),* seninătate cu rădăcini adânci în puritatea muzicii primilor clasici. Dedicația acestui ultim cvartet (făcută profesorului Theodor Engelmann), conduce la un alt moment al biografiei lui Brahms, anume la călătoria sa în Olanda de la începutul anului 1876. La Utrecht, unde a fost găzduit de profesorul Engelmann, un nou nume ce se va înrola în rândul celor ce-i vor fi mereu devotați, Brahms a concertat și a înscris, prin complexitatea artei sale de pianist, dirijor și compozitor, unul dintre marile evenimente ale vieții muzicale din orașul cu o atât de veche și importantă tradiție în istoria culturii polifonice.

Scanned with OKEN Scanner

renumiți (Joachim, Bruch, Goldmark, Rubinstein ș.a.), ca și nume astăzi uitate (Rheinberger, Volkmann). Cu ultimul concert dirijat de Brahms în anul 1875 (la 18 aprilie) a luat sfârșit și activitatea sa în calitate de director artistic al Societății „Prietenii muzicii" din Viena. După trei ani de intensă dăruire, compozitorul decide să demisioneze, condus și de data aceasta de dorința de a-și redobândi libertatea, pentru a se putea dedica din nou exclusiv creației.

Un prim rezultat al acestei eliberări din îndatoririle dirijorale și organizatorice de la Gesellschaft a fost editarea unor piese miniaturale vocale compuse în cursul ultimilor ani, creații ce se alătură unor mănunchiuri de cântece publicate cu un an în urmă, înșirându-se unul după altul în lista de opusuri (op. 59, 62, 63, 64, 65, 66), lucrări de o mare varietate în tematică și sursă poetică, precum și în ceea ce privește componența vocilor. Fără să se fi putut stabili cu precizie momentele de creație ale acestor buchete de cântece, publicarea lor a însemnat unul dintre cele mai mari succese de editură înregistrate în cursul acelor ani.

O noutate în desfășurarea vieții lui Brahms din cursul acestor ultimi doi ani o aduc zilele de vacanță petrecute în localități până acum necunoscute de el: la Ruschlikon, o stațiune elvețiană din vecinătatea orașului Zürich, apoi la Ziegelhausen, stațiune așezată pe malul râului Neckar, în imediata apropiere a orașului Heidelberg (în vara anului 1875). Este momentul în care Brahms a reluat lucrul la una dintre cele mai confesive lucrări ale sale, la *Cvartetul cu pian în do minor* început cu douăzeci de ani în urmă (în 1855), an înscris în rândul celor trăiți de compozitor alături de zguduitoarea tragedie a familiei Schumann. În aceeași ambianță de la Ziegelhausen a compus Brahms și ultimul său cvartet instrumental — *Cvartetul de coarde în si bemol major.* Sunt două lucrări camerale apropiate în timp, dar cu totul deosebite în ceea ce privește fondul lor emoțional. Nici una din umbrele trecutului nu mai răzbește în desfășurarea muzicii ultimului cvartet, a cărui seninătate amintește de *Sextetul* — op. 18 (tot în *si bemol major),* seninătate cu rădăcini adânci în puritatea muzicii primilor clasici. Dedicația acestui ultim cvartet (făcută profesorului Theodor Engelmann), conduce la un alt moment al biografiei lui Brahms, anume la călătoria sa în Olanda de la începutul anului 1876. La Utrecht, unde a fost găzduit de profesorul Engelmann, un nou nume ce se va înrola în rândul celor ce-i vor fi mereu devotați, Brahms a concertat și a înscris, prin complexitatea artei sale de pianist, dirijor și compozitor, unul dintre marile evenimente ale vieții muzicale din orașul cu o atât de veche și importantă tradiție în istoria culturii polifonice.

Scanned with OKEN Scanner

Prelungirea călătoriei din Olanda printr-un turneu de concerte prin orașele Germaniei (Münster, Koblenz, Mannheim, Wiesbaden, Frankfurt) și decernarea titlului de *doctor honoris causa* al Universității din Cambridge (la începutul lunii mai) sunt singurele aspecte reliefate de biografi în primele luni ale anului 1876. Este de presupus însă că în acest răstimp în care Brahms nu a mai părăsit locuința sa din Viena, eforturile sale creatoare s-au concentrat asupra primei sale simfonii, *Simfonia în do minor*, a cărei desăvârșire va continua a fi făcută de-a lungul lunilor de vară petrecute în localitatea Sassnitz de pe insula Rugen (o insulă a Mării Baltice, situată în apropierea coastei Macklenburgului), apoi în vacanța de la Lichtenthal, prelungită până către sfârșitul lunii octombrie.

Anul 1877, următor celui în care a fost desăvârșită prima simfonie, este un an bogat în roade. Luna mai este o adevărată „lună a liedurilor", lună în care Brahms compune încă patru caiete de miniaturi vocale, succedate unul după altul în lista de opusuri (op. 69, 70, 71, 72). Ca o încununare a acestui prețios șirag de lieduri, apar cele două *Motete pentru cor mixt a cappella* (op. 74) dedicate lui Philipp Spitta, unul dintre prestigioșii cunoscători ai muzicii vechi. Din aceeași perioadă datează și creația *Duetelor* — op. 75, dar deosebit de important se înscrie faptul că după primii pași făcuți în lumea simfoniei, Brahms se va îndrepta către o nouă creație în genul până acum ocolit de el. „Tu nu poți să-ți închipui ce înseamnă să auzi neîncetat în urma ta pașii Titanului", îi scrisese el cu ani în urmă dirijorului Hermann Levy. Dar vechile îndoieli încep să se transforme în încredere și „pașii Titanului" nu-i mai încătușează gândirea. Conștiința propriei forțe îl conduce la o imediată reafirmare, la creația unei noi simfonii, lucrare mult diferențiată de prima, dar la fel de reprezentativă pentru personalitatea compozitorului aflat într-o nouă dispoziție sufletească. Partitura ei se înfiripă uluitor de repede, doar în decursul lunilor de vară ale anului 1877, petrecute pentru prima oară de compozitor în stațiunea Portschach a Carintiei austriece, dar definitivată la Lichtenthal în lunile imediat următoare ale toamnei. Și astfel, la 30 decembrie a aceluiași an, la numai un an după premiera *Simfoniei în do minor*, publicul vienez a avut prilejul să aplaude muzica celei de a doua simfonii brahmsiene, prezentată de dirijorul Hans Richter.

După ce muzica celei de a doua simfonii de Brahms se face cunoscută în mari centre muzicale, de la Viena și Leipzig, la Amsterdam, după ce entuziasmează publicul la Düsseldorf, unde e declarată de presă evenimentul de frunte al manifestărilor festive în cadrul Festivalului Rhinului, Brahms face prima dintre cele opt mari călătorii ale sale în Italia. Pentru prima oară, compozitorul își dăruia o asemenea vacanță de plăcere, fără concerte și fără

Scanned with OKEN Scanner

Prelungirea călătoriei din Olanda printr-un turneu de concerte prin orașele Germaniei (Münster, Koblenz, Mannheim, Wiesbaden, Frankfurt) și decernarea titlului de *doctor honoris causa* al Universității din Cambridge (la începutul lunii mai) sunt singurele aspecte reliefate de biografi în primele luni ale anului 1876. Este de presupus însă că în acest răstimp în care Brahms nu a mai părăsit locuința sa din Viena, eforturile sale creatoare s-au concentrat asupra primei sale simfonii, *Simfonia în do minor*, a cărei desăvârșire va continua a fi făcută de-a lungul lunilor de vară petrecute în localitatea Sassnitz de pe insula Rugen (o insulă a Mării Baltice, situată în apropierea coastei Macklenburgului), apoi în vacanța de la Lichtenthal, prelungită până către sfârșitul lunii octombrie.

Anul 1877, următor celui în care a fost desăvârșită prima simfonie, este un an bogat în roade. Luna mai este o adevărată „lună a liedurilor", lună în care Brahms compune încă patru caiete de miniaturi vocale, succedate unul după altul în lista de opusuri (op. 69, 70, 71, 72). Ca o încununare a acestui prețios șirag de lieduri, apar cele două *Motete pentru cor mixt a cappella* (op. 74) dedicate lui Philipp Spitta, unul dintre prestigioșii cunoscători ai muzicii vechi. Din aceeași perioadă datează și creația *Duetelor* — op. 75, dar deosebit de important se înscrie faptul că după primii pași făcuți în lumea simfoniei, Brahms se va îndrepta către o nouă creație în genul până acum ocolit de el. „Tu nu poți să-ți închipui ce înseamnă să auzi neîncetat în urma ta pașii Titanului", îi scrisese el cu ani în urmă dirijorului Hermann Levy. Dar vechile îndoieli încep să se transforme în încredere și „pașii Titanului" nu-i mai încătușează gândirea. Conștiința propriei forțe îl conduce la o imediată reafirmare, la creația unei noi simfonii, lucrare mult diferențiată de prima, dar la fel de reprezentativă pentru personalitatea compozitorului aflat într-o nouă dispoziție sufletească. Partitura ei se înfiripă uluitor de repede, doar în decursul lunilor de vară ale anului 1877, petrecute pentru prima oară de compozitor în stațiunea Portschach a Carintiei austriece, dar definitivată la Lichtenthal în lunile imediat următoare ale toamnei. Și astfel, la 30 decembrie a aceluiași an, la numai un an după premiera *Simfoniei în do minor*, publicul vienez a avut prilejul să aplaude muzica celei de a doua simfonii brahmsiene, prezentată de dirijorul Hans Richter.

După ce muzica celei de a doua simfonii de Brahms se face cunoscută în mari centre muzicale, de la Viena și Leipzig, la Amsterdam, după ce entuziasmează publicul la Düsseldorf, unde e declarată de presă evenimentul de frunte al manifestărilor festive în cadrul Festivalului Rhinului, Brahms face prima dintre cele opt mari călătorii ale sale în Italia. Pentru prima oară, compozitorul își dăruia o asemenea vacanță de plăcere, fără concerte și fără

Scanned with OKEN Scanner

program prestabilit. Pentru artistul nordic, țara soarelui și a cântecului, a marilor amintiri istorice și a măreților mărturii artistice a însemnat împrospătare și bucurie a spiritului. În tovărășia bunului său prieten Theodor Billroth face popasuri la Roma și Napoli, la Florența și Veneția, orașe prin care trece ca turist, bucurându-se de natură, de artă și de libertate. Înrâurirea acestor însorite călătorii din luna aprilie a anului 1878 se face simțită în lucrările create în vara imediat următoare, petrecută din nou în întregime la Pörtschach. Se remarcă în primul rând o schimbare în preocupările componistice: revenirea la creația pentru pian, creație de mult părăsită. Dar spre deosebire de genurile și formele în care s-a manifestat arta sa în perioada afirmării (sonata și variația pe o temă), realizările pentru pian de după anul 1878 vor fi în totalitatea lor miniaturale. Un prim buchet miniatural (*4 Capricii* și *4 Intermezzi* apar sub titlul de *Klavierstücke* (Piese pentru pian) și figurează în lista de opusuri la nr. 76.

A doua noutate care intervine în creația lui Brahms din vara anului 1878 este realizarea unui concert pentru vioară și orchestră, unic în întreaga sa listă de creație și unic, prin concepție, în istoria genului. Plasat în biografia compozitorului, *Concertul în re major pentru vioară și orchestră* (op. 77) primește raze aduse de pe pământul arzător al Italiei (în avânturile lui melodice, în tensiunea pasionată care vibrează continuu), după cum respiră din încântarea pe care i-o oferă artistului natura ce înconjoară localitatea Pörtschach, cu privire larg deschisă către lac și către munte. Trei valori de maximă înălțime, Brahms, Joachim și orchestra Gewandhaus, i-au prezentat muzica la Leipzig, fixând un nou moment de glorie în biografia lui Brahms și în istoria literaturii pentru vioară.

Din vara anului următor (1879) datează și creația unei lucrări camerale a literaturii viorii, *Sonata în sol major*, care deschide trilogia valoroaselor sonate pentru vioară și pian brahmsiene, o lucrare lirică, de mare frumusețe, deosebit de reprezentativă pentru romantismul compozitorului. Dar evenimentul biografic de mare însemnătate pentru țara noastră rămâne fără îndoială călătoria pe care Brahms și Joachim au făcut-o în România între 14 și 24 septembrie 1879.

Se împlinise tocmai un an de când compozitorul german crease concertul său pentru vioară (dedicat lui Joachim), concert ce urma să fie prezentat în primă audiție românească (în reducție pentru pian) cu prilejul călătoriei lor. Primul oraș românesc în care a răsunat muzica acestui monumental concert a fost Timișoara, în seara de 15 septembrie a anului 1879, seară în care cei doi muzicieni-oaspeți au concertat în sala Cazinoului, înscriind unul dintre cele mai importante evenimente ale vieții muzicale timișorene. *Sonata în do minor pentru vioară și pian* de Beethoven,

Scanned with OKEN Scanner

Ciaccona din *Partita în re minor pentru vioară solo* de Bach, *Concertul în re major* de Brahms, au fost lucrări de mare amploare ce au răsunat printre piese de Scarlatti, Gluck, Schubert, cântate de Brahms la pian.

La Arad (16 septembrie), la Sighișoara (17 septembrie), la Brașov (19 septembrie), la Sibiu (21 septembrie), la Cluj (23 septembrie), prezența celor doi interpreți a fost ovaționată de public și elogiată de presa locală. Privite în ansamblu, comentariile elogioase asupra concertelor date de Brahms și Joachim apar precumpănitoare pentru impresionanta virtuozitate a violonistului. Doar într-un singur articol apărut la Sibiu (în „Siebenburgisch-Deutsches Tageblatt" nr. 1751 din 23 septembrie 1879, p. 920–921), accentul a fost pus pe contribuția pianistului. „Johannes Brahms nu este numai cel mai mare compozitor pe care l-am auzit aci, ci chiar cel mai mare care poate fi auzit astăzi. La el tehnica pianistică nu mai constituie o problemă. Împreunate, aceste calități fac o impresie covârșitoare"... Prezentând în continuare măiestria lui Joachim, comentatorul adaugă următoarea concluzie: „Numai un astfel de violonist putea să fie tovarășul de călătorie al lui Brahms". Cu referire la repertoriul interpreților, același comentator surprinde, în ansamblul impresionant de bogat al programului, valoarea miniaturilor pentru pian brahmsiene: „Nemijlocit a fost succesul *Capriciilor* – din rândul celor mai recente realizări ale lui Brahms. Aceste piese vădesc o viață sufletească din cele mai bogate și mai adânci, le considerăm fără nici o ezitare drept punctul strălucitor culminant al recitalului".

Aplaudați și sărbătoriți în fiecare dintre cele șase orașe prin care au concertat, Brahms și Joachim au avut prilejul să cunoască sensibilitatea publicului transilvănean și muzica tarafurilor de lăutari ce au cântat la banchetele date în cinstea lor, după cum au avut răgazul să cunoască și să admire pitorescul împrejurimilor prin care au colindat ca pasionați excursioniști. În dimineața zilei de 23 septembrie 1879, înainte de ultimul concert programat în țara noastră, Brahms și Joachim au primit din partea unei delegații a Conservatorului de muzică din Cluj diplome de membri de onoare ai acestei instituții. Cu sărbătorirea din seara aceleiași zile și cu despărțirea festivă din gara clujeană (în după-amiaza zilei de 24 septembrie 1879), s-a încheiat turneul de concerte al celor doi prestigioși muzicieni germani în Transilvania, turneu înscris printre deosebitele bucurii muzicale înregistrate de viața artistică a marilor noastre orașe de peste munți.

Dacă pe parcursul unui veac și mai bine care a trecut de atunci, muzica lui Brahms a făcut să vibreze din ce în ce mai mult sensibilitatea publicului nostru, se poate afirma că și în viața celebrului compozitor german au continuat să existe legături strânse cu specificul spiritual românesc, datorită prieteniei ce s-a înfiripat între el și tânărul muzician român Eusebiu

Scanned with OKEN Scanner

Mandicevschi (1857–1929), stabilit la Viena pentru a studia germanistica, istoria artelor și știința muzicii. Cu o carieră muzicală strălucită la Viena, vegheată de Brahms, care i-a deschis larg porțile casei și inimii lui, prietenia lor se va cimenta an de an printre cărțile și partiturile renumitei biblioteci a lui Brahms, despre care Mandicevschi va scrie mai târziu un amplu studiu *Über die Bibliotek Brahms*, publicat la Viena în „Musikbuch aus Österreich". De altfel există și o schiță biografică a lui Brahms datorată lui Mandicevschi, cuprinsă în celebra publicație *Allgemeine deutsche Biographie*, antologie întocmită de Rochus von Liliencron. Mai există și un amplu document care prezintă prietenia îndelungată ce a existat între ilustrul compozitor german și tânărul muzician român, datorat lui Karl Geiringer, care a considerat de interes istoric să publice în „Zeitschrift für Musik" (Viena – mai 1933) lucrarea *Johannes Brahms in Briefwechsel mit Eusebiu Mandicevschi.*

Continuând a urmări biografia lui Brahms și realizările sale nemuritoare, se face remarcată din nou împletirea lucrărilor de mare amploare cu cele miniaturale, a celor orchestrale cu cele camerale. Unui cuplu de *Rapsodii pentru pian* (op. 79) îi urmează cuplul de uverturi pentru orchestră *(Academica* – op. 80 și *Tragica* – op. 81); unui al doilea și ultim concert pentru pian și orchestră *(Concertul în si bemol major* – op. 83) îi urmează un lung șir de lieduri (grupate în op. 84, 85, 86), iar între două lucrări vocal-simfonice (cantata *Nänie* – op. 82 și *Cântecul parcelor* – op. 89) se intercalează creația a două lucrări camerale: *Trio-ul în do major*, pentru pian, vioară și violoncel (op. 87) și *Cvintetul de coarde în fa major* (op. 88). De la „sălbatica frumusețe" a rapsodiilor pentru pian (cum descrie Elisabetha von Herzogenberg, căreia îi fuseseră dedicate, romantismul acestor creații) până la profunzimea substanței purtată de *Cântecul Parcelor* (tema suferinței umanității în comparație cu lumea fericită a zeilor poetizată de Goethe), varietatea genurilor și a ideilor cuprinse de acestea reflectă cu claritate o manifestare a romantismului specific compozitorului în anii săi târzii. Povestitorul, surâzător sau nostalgic, frământat sau triumfător, își deapănă cu voluptate gândurile și aceasta mereu și mereu numai prin sunete, lăsând în urma sa o frescă muzicală de inestimabilă valoare.

Încercând refugii noi pentru vacanțele sale (printre care și Ischl-Bad, o celebră stațiune a Austriei, pe atunci loc de întâlnire a protipendadei vieneze, cu o ambianță de lux care nu a frânat inspirația și elanurile compozitorului) și trăind bucuria unor noi călătorii (iar în Italia), ca și succesul unor turnee de concerte (în Elveția, în diferite orașe germane), Brahms găsește arareori liniștea locuinței sale din Viena, pentru a împlini și a pune în partitură din ideile ivite și notate între timp. Este stilul de viață ce a dominat în ultima

Scanned with OKEN Scanner

vreme (1879-1882), dar după acești ani de mare varietate pe plan biografic, se ivește un an de specifică tihnă creatoare, anul 1883, în care compozitorul își sărbătorește aniversarea împlinirii a cincizeci de ani și în care compune doar o singură lucrare – *Simfonia a treia în fa major.*

Inspirația și creația acestei lucrări se plasează întru totul, istoric și geografic, etnic și biografic, pe solul german. Brahms părăsește în acest an atrăgătoarele stațiuni austriece în care petrecuse vacanțele anilor 1877–1882 și se instalează pentru lunile de vară la Wiesbaden, unul dintre cele mai pitorești orașe balneare ale Renaniei. Priveliștea dealurilor înverzite de la poalele Neroburgului i se așterne la fereastră și îndrăgostitul de natură respiră din plin frumusețea și liniștea lor. Muzica unei simfonii începe să prindă contururi, să se închege, să fie fixată pagină de pagină, o muzică a naturii, a trecutului, a amintirilor și a vechilor ecouri de baladă ale nordicului ținut natal. Obiectivul epic și subiectivul romantic își găsesc în paginile noii lucrări unul dintre cele mai realizate exemple de înmănunchere ilustrând, mai mult decât oricare dintre marile creații simfonice, trăsături de specifică spiritualitate. De la prima ei audiție (Viena, 2 decembrie 1883) și următoarele prezentări ale muzicii ei (în orașele Germaniei, în Olanda, Elveția, Anglia) noua creație brahmsiană devine un „triumf al inspirației", cum a apreciat unul dintre comentatorii ei în presă. Și nu este lipsit de semnificație faptul că în această stagiune a anului 1883–84, în care muzica *Simfoniei în fa major* este realizarea cea mai solicitată și aplaudată, orașul Köln îi oferă compozitorului ei postul de director al Conservatorului și al Societății de concerte (Konzertverein). Chemarea patriei îi pune la grea încercare obișnuita rezistență în fața solicitărilor din afara cercului de preocupări componistice. Brahms refuză cu modestie, aducând ca argument doar lipsa sa de experiență în problemele de răspundere educativ-muzicale. „Ce mult mi-aș fi dorit o asemenea activitate cu ani în urmă", încheie el scrisoarea adresată instituției din Köln, subliniind indiferența cu care a fost privită legitima sa dorință de a fi rămas în orașul natal (...„in mein Vaterland Hamburg"...).

Începutul anului 1884 îl poartă pe Brahms din oraș în oraș, din triumf în triumf. În luna mai, pribegia turneelor va face loc pribegiei de odihnă. Cerul însorit al Italiei îl atrage din nou și tovărășia lui Rudolf von der Leyen va înlocui pe cea a lui Billroth. *Johannes Brahms als Mensch und Freund* (Johannes Brahms ca om și prieten) va fi titlul unei cărți de mici dimensiuni scrise de Von der Leyen. „În adâncul ființei mele nu râd niciodată", transmite autorul una din confesiunile pe care Brahms i le făcuse. Într-adevăr, adâncurile lui Brahms au fost grave (și nu pesimiste), așa cum dezvăluie

Scanned with OKEN Scanner

întreaga urmă pe care a lăsat-o în arta sa. O gravitate a sentimentului și a intelectului, a concepției despre viață și despre raporturile cu semenii săi.

Pentru lunile de vară se instalează într-o localitate din vecinătatea Vienei (Mürzzuschlag) de la poalele Semeringului, unde „cireșele nu se coc niciodată", îi scria el lui Hans von Bülow. Roadele acestei vacanțe vor fi din nou bogate, ilustrate numai de lucrări vocale. Cele șapte opusuri (91–97), dintre cea de a treia simfonie (op. 90) și ultima sa simfonie (a patra – op. 98) sunt toate grupuri de lieduri și coruri, compuse (sau desăvârșite) și pregătite pentru publicare în această perioadă de relaxare componistică. Va urma din nou un an fără evenimente deosebite în viața și creația sa, pentru ca în vara anului 1885, petrecută tot la Mürzzuschlag, să creeze *Simfonia în mi minor*, a patra și ultima, cel mai concludent document asupra gândirii lui Brahms. La Meinigen, cu orchestra lui Bülow, compozitorul va pregăti timp de două săptămâni prima audiție a noii sale lucrări, la repetiția generală din 24 octombrie 1885 fiind remarcată, printre cele trei persoane acceptate în sală, și prezența lui Richard Strauss, tânăr talent care în curând va continua activitatea lui Bülow din orașul thuringian. Răsunetul pe care l-a avut prin orașele Germaniei și peste granițele ei concertul din 25 octombrie 1885 a determinat formația lui Bülow să urmeze compozitorul într-un lung turneu de prezentare a *Simfoniei în mi minor*. Și astfel, muzica lui Brahms, în ilustra ei interpretare, a străbătut prin sălile marilor centre muzicale, de la Frankfurt la Amsterdam. Viena o va asculta doar la începutul anului 1886 (la 17 ianuarie) cântată de orchestra filarmonică sub bagheta lui Richter, iar Leipzigul, la 18 februarie, în interpretarea orchestrei Gewandhaus, dirijată de compozitor. Succesul de sală și presă a fost de fiecare dată superlativ. „Nu poate fi comparată cu nici o altă operă anterioară de Brahms și constituie un caz unic în literatura simfonică din prezent și trecut", sublinia Bernhard Vogel în cronica sa din „Leipziger Nachrichten".

În biografia lui Brahms, anii 1886–1888 apar înlănțuiți între ei prin cele trei vacanțe, petrecute consecutiv de compozitor în Elveția, în satul Hollstetten de pe malul lacului Thun. Sălbatic de frumos, cu priveliștea peste întinsul neclintit de apă și către crestele de munți mereu înzăpezite, colțul ales de Brahms pentru obișnuita sa izolare în lunile de vară îi aduce reconfortare și-i stimulează fantezia. Apropierea orașului Berna s-a dovedit atrăgătoare doar pentru ambianța ei de intelectualitate, de muzică de cameră și de prietenie pe care o oferea artistului locuința scriitorului Victor Widmann, prospețimea naturii și voluptatea singurătății reținându-l cea mai mare parte a timpului în satul de la marginea lacului. În pribegia dimineților de vară făcea deseori un popas la stânca pe care dăinuiește și azi

Scanned with OKEN Scanner

încrustată urma lăsată de trecerea prin viață a altui visător, cea a unui trubadur din veacul al XII-lea: „Aici, la umbra pădurii sale, a compus cântece de dragoste nobilul cavaler Heinrich von Staetengen". Un loc de meditație, de răscolitoare gânduri, din care a izvorât muzica unei prime creații a vacanței anului 1866: *Sonata în fa major pentru violoncel și pian* – op. 99. Este o nouă „simfonie deghizată", cum ar fi apreciat-o Schumann, care se deosebește emoțional și structural de primele sonate-duo compuse de Brahms (în *mi minor* – pentru violoncel și pian; în *sol major* – pentru vioară și pian). Și tot acolo, în farmecul naturii, s-a înfiripat și muzica *Sonatei în la major pentru vioară și pian* (op. 100), un nou model de concepție a ciclului clasic de sonată, precum și cea a *Trio-ului în do minor pentru pian, vioară și violoncel* – op. 101. Despărțite prin patru ani de ultimele lucrări camerale instrumentale (ani în care Brahms a compus ultimele două simfonii și șapte mănunchiuri de lieduri), cele trei creații ale verii 1866, două sonate și un trio, continuă (alături de lieduri) manifestarea cea mai constantă a artei brahmsiene, așa cum atestă lista de opusuri deschisă și închisă de genul sonatei (op. 1 – op. 120) ca și de genul liedului (op. 3 – op. 121). De fapt liedul, presărat în întreaga evoluție creatoare, este generos reprezentat și în acest moment al biografiei lui Brahms, anume prin cele trei grupuri de câte cinci *Cântece pentru voce și pian* (op. 105, 106, 107) compuse, dar editate trei ani mai târziu.

În afară de o nouă călătorie în Italia făcută de Brahms în primăvara anului 1887, viața compozitorului se deapănă în continuare în jurul necesității de a crea. Revenit în Elveția în preajma lacului Thun, își stabilește din nou șantierul de lucru în locuința din satul Hoffstetten și lucrează întreaga vară fără să împărtășească nimănui intențiile sale creatoare. Surpriza pe care el o va face lumii muzicale va fi un nou concert, de data aceasta un concert pentru două instrumente și orchestră. La baza lui – simbolul prieteniei, al prieteniei sale pentru Joachim. Amănunte în legătură cu răceala ce se instalase în ultimii ani între cei doi artiști abundă în cărțile biografilor lui Brahms și Joachim. Ele gravitează în jurul conflictului intervenit între soții Joachim, conflict în care Brahms s-a alăturat cu obiectivitate cauzei Amaliei, soția celebrului violonist. Umbra așternută peste vechea prietenie nu putea dăinui și Brahms încearcă să-și dezvăluie profunzimea sentimentelor sale printr-o lucrare în care alătură orchestrei două instrumente înrudite, vioara și violoncelul, ca simbol al încrederii sale în durabilitatea adevăratei prietenii. *Dublul concert pentru vioară, violoncel și orchestră în la minor* (op. 102) compus în cursul verii anului 1887 și dedicat bunului său prieten (*„an den, für den es geschrieben ist"* – în traducere: „celui pentru care a fost scris" – după cum a rămas înscris pe manuscrisul trimis

dedicatarului) reflectă cu sobrietate simțămintele gânditorului prin sunete și ilustrează ultimul său cuvânt în limbaj orchestral.

Cu acest rod al anului 1887, Brahms intră în activitatea de concerte a noului an cu satisfacția datoriei împlinite. Un singur eveniment dureros umbrește șirul bucuriilor aduse de creația concertului adresat lui Joachim („concertul reconcilierii" cum l-a denumit Clara Schumann imediat după audiție): moartea lui Eduard Marxsen (la 17 noiembrie 1887), „credinciosul său prieten și profesor", așa cum a rămas înscris pe manuscrisul *Concertului pentru pian în si bemol major*, dedicat maestrului iubit, concert care reprezintă un alt simbol de devotament al omului Brahms.

Anul 1888 începe pentru compozitor la Leipzig într-o febrilă muncă de pregătire a două concerte: unul cu lucrări simfonice (printre care și prima audiție la Gewandhaus a *Dublului concert în la minor)* altul de muzică de cameră. În casa violonistului Adolf Brodsky, în care Brahms, Joachim și Hausmann repetau muzica *Trio-ului în do minor* programat pentru seara de 1 ianuarie 1888, a avut loc celebra întâlnire a trei compozitori cu nume înscrise cu litere de aur în istoria muzicii lor naționale și prin aceasta și în cea a muzicii universale: Brahms, Grieg și Ceaikovski. Din informațiile transmise de biografii lui Brahms se desprinde rezerva pe care atât compozitorul german cât și cel rus a avut-o asupra operei celuilalt, dar portretizarea pe care Ceaikovski a făcut-o lui Brahms se dovedește caldă și obiectivă: „Frumoasa sa înfățișare, care pare a fi cea a unui vârstnic, mă face să mă gândesc la un frumos și bun preot rus", justificând asemănarea făcută prin „blândețea trăsăturilor, prin privirea bună a ochilor săi cenușii, prestanța bărbii sale mult încărunțite". „Comportamentul său este simplu, modest, notează în continuare Ceaikovski, felul său de a fi este jovial, așa că cele câteva ore petrecute cu el mi-au lăsat cele mai bune amintiri". Dar după concertul simfonic din 2 ianuarie, tot el notează: „Am fost ieri și astăzi mult timp împreună cu Brahms. Nu suntem prea la îndemână, pentru că nu ne iubim unul pe altul, dar el și-a dat osteneala să fie prietenos cu mine".

După concertele de la Leipzig, Brahms petrece o iarnă în liniștea locuinței sale din Viena, dar la începutul primăverii pornește într-o nouă călătorie în Italia, după care se refugiază iar la Hoffstetten, în îndrăgitul loc de creație elvețian. Este a treia și ultima vară trăită de el pe malurile lacului Thun. Cea mai importantă realizare a sa din această perioadă a anului 1888 a fost desăvârșirea *Sonatei în re minor pentru vioară și pian* (op. 108), lucrare pe care o începuse cu doi ani în urmă în aceeași ambianță elvețiană. Monumentală prin simfonismul și prin marea măiestrie a realizării ei, ultima sonată din trilogia pentru cuplul vioară-pian prezintă cel mai

Scanned with OKEN Scanner

puternic relief brahmsian, considerând întreg șirul celor zece sonate pe care le-a compus de-a lungul vieții.

Un deosebit eveniment survine în biografia lui Brahms în următorul an (1889) când Hamburgul îi recunoaște valoarea și-i acordă titlul de cetățean de onoare, titlu pe care marele artist îl cucerise de-a lungul a trei decenii trăite departe de chemarea și ocrotirea lui. Pentru acest moment care pecetluia împăcarea sa cu orașul natal, Brahms a compus un nou grup de coruri (op. 109) pe care le-a intitulat *Fest- und Gedenksprache* (Maxime și versete festive) pe care le-a dedicat primarului orașului. La sărbătorirea organizată în cinstea sa (la 9 septembrie 1889), formația corală Cecilia din localitate, dirijată de Hans von Bülow, a interpretat noua compoziție brahmsiană în prima ei audiție. Aclamat și răsplătit de public cu entuziasm, Brahms nu putea bănui că urca pentru ultima oară pe estrada unei săli de concert din orașul copilăriei sale.

În cursul anului următor (1890) Brahms începe să-și facă ordine în vechile lucrări, selecționând din ele câteva în vederea publicării. Printre acestea descoperă șase „canoane" pentru voci de femei compuse cu mulți ani în urmă (în 1859) pentru formația corală pe care el o înființase la Hamburg. Antrenat și încântat de lectura lor, el mai creează șapte asemenea piese, alcătuind grupul celor *13 Kanons* ce va apare în lista de opusuri cu nr. 113. În aceeași intenție de organizare a operei sale, Brahms alcătuiește și grupul de *Șase cvartete vocale cu acompaniament de pian* (op. 112). Cu aceste lucrări corale și cvartetistice se încheie șirul creațiilor vocale pentru mai multe voci compuse de Brahms de-a lungul vieții sale. Este o operă izvorâtă din poezie, asemenea multitudinii de lieduri, reflectând permanent necesitatea compozitorului de a-și fi exprimat pe această cale din gândurile sale nespuse și nescrise.

Acest an 1890 este cel în care Brahms dă primele semne de oboseală. După mărturisirile lui Theodor Billroth, bunul prieten al anilor săi târzii, el se decide să compună o ultimă lucrare, dorind ca restul vieții să-l poată petrece cufundat în lectura cărților sale sau pribegind prin locuri neumblate încă. În această perspectivă, el se oprește asupra genului de cvintet pentru coarde, gen în care compusese doar o singură lucrare și care considera că ar putea să-i reprezinte și să-i cuprindă (în complexitatea și puritatea lui timbrală) ultimul cuvânt pe care dorea să-l mai spună în muzică. Reîntors din a șaptea sa călătorie în Italia, se instalează pentru lunile de vară la Ischl-Bad (localitatea în care mai compusese și primul său *Cvintet de coarde în fa major* – op. 88) și în care va petrece vacanțele ultimilor ani ai vieții. În primă audiție la Viena la 11 noiembrie 1890 în interpretarea Cvartetului Rosé, noua lucrare brahmsiană a cunoscut un succes general, cu deosebire

Scanned with OKEN Scanner

la Berlin unde muzica inspiratului *intermezzo* a fost insistent solicitată să fie repetată.

Cu această creație, compozitorul era convins că își încununase întreg drumul său creator. Reîntors la Viena, el intră într-un ritm de viață detașat de creație și de activitatea concertistică. Prelungite plimbări prin împrejurimile Vienei, întrevederi zilnice cu bunii prieteni vienezi, dar mai ales voluptatea lecturii unor cărți începute și părăsite îl atrag și-i ocupă lunile toamnei. S-a întâmplat însă ca la începutul iernii anului 1891 să fie invitat la castelul ducal din Meiningen, unde muzica ocupa primul loc în ierarhia preocupărilor artistice de la Curte. Din componența orchestrei ducale, în fruntea căreia strălucise numele lui Bülow și în curând va străluci cel al lui Richard Strauss, se detașa clarinetistul Richard von Mühlfeld. Muzica lui Mozart sau Weber, cântată uluitor de virtuozul instrumentist, l-a entuziasmat pe Brahms și i-a sugerat amânarea hotărârii de a renunța la munca sa de creație. El se retrage la Ischl și compune una după alta două lucrări camerale pentru el – un *Trio pentru clarinet, pian și violoncel* (op. 114) și un *Cvintet pentru clarinet și cvartet de coarde* (op. 115). Și tot la Ischl va mai crea Brahms peste trei ani (1894) două *Sonate pentru clarinet și pian* îngemănate în numărul de op. 121, înduioșătoare mărturii ale unei profunde călduri interioare.

Din anul 1891, în care a compus primele două lucrări camerale pentru clarinetistul Richard von Mühlfeld, datează și testamentul lui Brahms, „testamentul de la Ischl". Faptul că a fost întocmit în perioada imediat următoare hotărârii de a nu mai compune conduce la interpretarea unei prelungite stări depresive traduse în gesturile sale de despărțire. Testamentul de la Ischl nu este scris însă în tonul trist cu care romanticii și-au fixat ultimele lor dorințe. Este o scrisoare detailată, adresată lui Fritz Simrock, prietenul și editorul său de la Berlin, cu rugămintea de a-i împărți avutul între rude (sora și mama vitregă), îngrijitoarea locuinței sale și câteva asociații muzicale, printre care și Asociația prietenilor muzicii din Viena, căreia îi era lăsată în întregime valoroasa sa bibliotecă, cu manuscrise de preț inestimabil: lieduri de Schubert, schițe de Beethoven, șase cvartete de Haydn, *Simfonia în sol minor* de Mozart, pentru a nu aminti decât câteva din cele mai valoroase.

Dacă testamentul lui Brahms are un ton obiectiv, privind doar aspectul material al dorințelor sale, creațiile pentru pian ce au urmat acestui lucid act scris par a-i fi cuprins gândurile neformulate prin cuvinte, alcătuind testamentul său sufletesc, adevăratul său „testament de la Ischl". Pentru că toate cele douăzeci de miniaturi pentru pian – pe care Hanslick le-a numit *„ultime monologuri"*, au fost compuse în anii 1892–1893 în stațiunea

Scanned with OKEN Scanner

austriacă la care compozitorul se fixase în ultima parte a vieții, cu prudența de a nu se îndepărta prea mult de Viena. Sunt piese de mici proporții ce continuă concepția celor grupate în op. 76 și 79 (compuse cu doisprezece ani în urmă), dar aducând în plus sinteza celor mai caracteristice trăsături ale inspirației și ale stilului manifestat în ultimii ani de creație. În marea lor majoritate sunt *Intermezzi*, pagini de profundă meditație și de intens lirism, printre care se strecoară trei *Capricii*, o *Baladă*, o *Romanță* și o *Rapsodie*.

În perioadele cuprinse între vacanțele de la Ischl, stilul de viață pe care Brahms îl duce la Viena este cu totul diferit de cel din trecut, presărat cu turnee de concerte și o intensă activitate interpretativă. Înconjurat de prieteni și rezumându-se la plimbările prin aleile parcurilor și prin împrejurimile Vienei, compozitorul își părăsește pana și se lasă prins de satisfacția pe care i-o oferă munca de pregătire a unui nou volum de opere complete ale lui Schumann, lucrare pe care Clara Schumann a avut meritul de a o iniția și realiza. Dar ceea ce l-a antrenat cel mai mult într-o continuă activitate solitară a fost revizuirea marii sale culegeri de cântece populare și a elaborării ei definitive în vederea publicării. Din rândul lor Brahms a alcătuit șapte caiete de *Deutsche Volkslieder,* fiecare cuprinzând șapte piese, prelucrate în marea lor majoritate pentru voce cu acompaniament de pian.

În această perioadă a iernii anului 1894, Brahms a suferit una dintre cele mai grele pierderi prin moartea doctorului Theodor Billroth în ziua de 8 februarie. Câteva zile mai târziu (la 12 februarie) el a primit și vestea morții lui Hans von Bülow, dirijorul care-i popularizase cu un rar entuziasm creațiile simfonice. Au fost momente de confruntare cu realitatea, cu cea care anunță apropierea de sfârșit. Anii și uzura psihică a patru decenii de continuă activitate interpretativă și intensă muncă de zămislire a creației sale încep să-l apese din ce în ce mai mult și să contribuie la accentuarea melancoliei manifestate în ultimele compoziții. În această dispoziție el se refugiază din nou la Ischl, unde îl va liniști creația ultimelor sale sonate, *Sonatele pentru clarinet și pian* (op. 120, nr. 1 și 2) ce au încununat muzica sa de cameră, cea mai bogată și cea mai de preț din întreaga literatură camerală a romantismului muzical.

Zilele de muncă creatoare de la Ischl par a fi adus un suflu de împrospătare în dispoziția lui Brahms și un impuls stimulator în ritmul vieții sale. Toamna anului 1894 este din nou activă, presărată de călătorii și concerte. În primul rând cuplul Brahms-Mühlfeld, pianist și clarinetist, interpretează noile creații în fața Curții ducale de la Meiningen. Urmează o călătorie la Frankfurt, unde are prilejul să o viziteze pe Clara Schumann și să-i cânte, alături de Mühlfeld, *Sonatele op. 120.* Concertele de la Frankfurt, la care participă și Joachim, ca interpret al *Concertului pentru*

Scanned with OKEN Scanner

vioară și orchestră de Brahms, adună în orașul în care se stabilise familia Schumann în ultima vreme, buchetul de vechi prieteni și slujitori ai muzicii.

Luna ianuarie a următorului an 1895 este în întregime dedicată unor prime audiții publice a *Sonatelor pentru clarinet și pian* la Viena, Frankfurt, Rudesheim, Meiningen și Leipzig. Cu fiecare nou recital, Brahms e solicitat să-și dirijeze lucrările sale simfonice și fiecare prezență a sa la pian sau pe estrada dirijorală este aclamată și sărbătorită.

În stagiunea de concerte 1894–1895 sunt înregistrate și ultimele apariții ale interpretului Brahms în fața publicului din Viena. La 20 decembrie pianistul cântă pentru ultima oară din liedurile sale, acompaniind în Bösendörfersaal celebra voce a cântăreței italiene Alice Barbi, iar la 18 martie, dirijorul contribuie la seara festivă de la Gesellschaft der Musikfreunde, conducând muzica uverturii sale *Academica.* Din vara anului 1895, pe care a petrecut-o din nou la Ischl, compozitorul nu mai aduce nici o surpriză pentru lumea muzicală, așa cum obișnuise să-i ofere în fiecare toamnă aproape an de an. O mare bucurie survine în zilele de 27–29 septembrie când este invitat la Meiningen, unde are loc „*das Fest der drei B*" (sărbătorirea celor trei „B"), prin concerte succesive care prezentau lucrări de Bach, Beethoven, Brahms.

De la Meiningen Brahms face un ultim popas în casa Clarei Schumann, acum în vârstă de șaptezeci și șapte de ani. Curând, la 20 mai 1896, marea pianistă a secolului al XIX-lea va părăsi lumea pe care o încântase timp de cinci decenii cu arta sa și în care își lăsase o luminoasă urmă prin generații și generații de pianiști-elevi pe care-i îndrumase.

În iarna anului 1896, la 10 ianuarie, când Brahms a fost invitat la Berlin pentru a dirija cele două concerte ale sale pentru pian (în ilustra interpretare a lui Eugen d'Albert) nu se putea bănui că marele muzician urca pentru ultima oară pe podiumul unei săli de concert. Muzica festivă a uverturii *Academica* care a încheiat programul, a fost cea care a încununat și cariera dirijorală a creatorului ei. Dar Brahms-compozitorul mai avea un cuvânt de spus în artă și acesta a fost exprimat în muzica celor *4 Cântece grave.* „Le-am scris în primele săptămâni ale lunii mai", mărturisea compozitorul celor două fiice ale Clarei Schumann, Maria și Eugenia, de la Frankfurt, cărora le-a trimis un exemplar al liedurilor proaspăt tipărite la câtva timp după moartea mamei lor. „Vă rog să le considerați ca o adevărată ofrandă la moartea iubitei dumneavoastră mame", adăuga el în scrisoarea pe care a alăturat-o cântecelor omagiale.

S-au pus nuanțe peste nuanțe pe seama sentimentelor ce au legat desfășurarea vieții lui Brahms de cea a familiei Schumann, făcându-se precizări ce nu pot fi susținute de nici unul din mărturiile de arhivă. Cu-

Scanned with OKEN Scanner

vântul „credință" rămâne singurul care poate cuprinde și defini simțămintele dezvăluite de schimbul de scrisori dintre compozitor și Clara Schumann, material răscolit mereu și mereu cu indiscretă sete de descifrare a sensurilor ambigui din cuprinsul lor. Titlul pe care Marguerite și Jean Alley l-au dat cărții lor publicate în anul 1955, *Une amitié passionnée – Johannes et Clara*, pare a tălmăci cel mai aproape de adevăr specificul sentimentelor ce au existat între muzicianul singuratic și sobru și cea mai reputată pianistă a secolului romantic.

Ultima vacanță a vieții lui Brahms, petrecută din nou la Ischl, a fost întreruptă de intervenția a două călătorii de deprimantă destinație: prima la Bonn, la înmormântarea Clarei Schumann (la 24 mai 1896), a doua la Karlsbad, pentru a face o cură impusă cu autoritate de doctori. Între aceste două tulburătoare evenimente, Brahms se refugiază din nou în creație, realizând o surprinzătoare lucrare: *11 Preludii de corale pentru orgă*. Va fi singura operă ce se va găsi în manuscris de pe urma marelui compozitor, lucrare pe care Simrock o va publica în anul 1902, cu număr de opus postum (op.122). Gestul acestui devotat prieten căruia îi lăsase prin cuvânt testamentar proprietatea partiturilor în manuscris, nu a contrazis dorința lui Brahms de a fi distruse toate creațiile lăsate în lucru, fiind justificat de faptul că suita celor *11 Preludii de corale* era definitiv încheiată. Tematica lor, dominată de ideea morții, apare ca o reflectare a sentimentului ce a umbrit gândirea lui Brahms în ultimele sale lucrări, în șiragul de miniaturi pentru pian sau în ciclul celor *4 Cântece grave*.

Biografia lui Brahms se sfârșește imediat după acest epilog al listei sale de creații. Urmează un nefericit diagnostic pus la Karlsbad, mascat de doctori, și câteva bucurii trăite la Viena în stagiunea de concerte 1896–1897: o primă audiție a celor *4 Cântece grave*, câteva întâlniri cu Grieg – adus în capitala Austriei de programarea unor lucrări ale sale în cadrul concertelor filarmonice – o ultimă seară petrecută cu Joachim după un concert susținut de ilustra sa formație cameral din Berlin, o ultimă prezență a sa la concertele Filarmonicii, unde i se cânta ultima sa simfonie. Ovațiile fără sfârșit ce au urmat după prima parte a lucrării l-au obligat să părăsească umbra lojii directoriale în care era invitat și să mulțumească pentru afecțiunea ce i se demonstra. După fiecare parte și după monumentalele variații finale, „manifestarea de recunoștință nu putea fi stăvilită", descrie Hanslick evenimentul în cronica sa. Era despărțirea dintre Brahms și marele public al Vienei. Pentru că doar șase zile mai târziu, la 13 martie, când a mai încercat să mai participe la premiera unei operete a dragului său Johann Strauss, puterile l-au părăsit și a fost nevoit să părăsească sala de spectacol. Câteva scurte plimbări cu trăsura prin preajma Praterului în care venise

Scanned with OKEN Scanner

primăvara, câteva rare și mângâietoare clipe petrecute la pianul său și totul s-a sfârșit în dimineața de 3 aprilie a anului 1897, în locuința din Karlsgasse nr. 4 din inima Vienei.

CREAȚIA

CREAȚIA VOCAL-CAMERALĂ

Liedurile pentru voce și pian

Primele lieduri compuse de Brahms datează, ca și sonatele pentru pian, din anii 1852–1853. Ele au fost publicate în trei grupuri (op. 3, 6 și 7), cuprinzând fiecare câte șase piese, fără ca înmănuncherea acestora să fi urmărit ordinea cronologică a creației lor, după cum nu a urmărit nici o anumită sferă tematică sau o sursă poetică unică. De altfel, dintre cele 32 de buchete de lieduri presărate de-a lungul creației lui Brahms, doar două vor cuprinde lieduri gândite în continuitate ciclică, evocând desfășurarea unei acțiuni sau a unei meditații: ciclul op. 33 — *Magelonenromanzen* (Romanțele Magelonei) și ciclul op. 121 — *Der vier ernsten Gesange — (4 Cântece grave).*

Ceea ce este important de reținut este faptul că aprecierile ce se pot face asupra primelor grupuri de lieduri pot fi extinse, ca și în cazul sonatelor, asupra întregii creații vocale, domeniu atât de bogat, atât de caracteristic și atât de egal în substanța lui emoțională de-a lungul întregii evoluții parcurse de Brahms.

Se impune în primul rând prezența liedului pe tot întinsul activității compozitorului, de la op. 3 al tinereții de la Hamburg, până la op. 121 al sfârșitului de viață. Este o realitate care dezvăluie o îndelungă și nedezmințită pasiune a muzicianului pentru poezie. Toți comentatorii vieții și creației lui Brahms reliefează atracția pe care el a avut-o de copil pentru literatură, și în acest sens a rămas ca mărturie vie o bibliotecă vastă, la fel de bogată în nume valoroase ca și în nume obscure, demult uitate astăzi. Dar din colecția de versuri pe care a adunat-o de la cea mai fragedă vârstă, compozitorul nu a ales pentru a scrie muzică decât pe acelea în care își regăsea un vis, un sentiment, o emoție. Nu l-a ademenit niciodată strălucirea numelui care semna poezia, ci atmosfera și ideea ei, oricât de simplu ar fi fost ea întruchipată. De aceea, în antologia realizată de Gustav Ophüls

Scanned with OKEN Scanner

(publicată după moartea compozitorului) figurează cele mai diferite nume de poeți, dintre care cele al romanticilor timpurii și contemporani apar cel mai frecvent. Nu poate fi vorba de unul sau mai mulți favoriți, pe versurile cărora să fi compus Brahms muzica sa, așa cum s-a întâmplat în creația lui Schubert, Schumann sau Hugo Wolf, ci de o galerie întreagă de visători sau gânditori, de îndrăgostiți cutezători sau resemnați, de hoinari sau statornici.

În ceea ce privește conținutul poeziilor alese, Brahms a înclinat către farmecul sentimentelor simple, mereu aceleași și mereu noi. Tema credinței în dragoste, care deschide șirul liedurilor sale *(Liebestreu* — op. 31, nr. 1), tema naturii, a dragostei de viață, a melancoliei sau a nostalgiei romantice va fi mereu regăsită în opera sa vocală, de fiecare dată în nuanțe și tratare sobră, caracteristică în general lirismului brahmsian.

De remarcat este și faptul că printre liedurile primelor trei caiete, desprinse în majoritate din poezia cultă, se strecoară și câteva lieduri de esență populară (liedurile 4 și 5 din op. 7), marcând din nou înrădăcinarea tânărului compozitor în fondul folcloric. Retras, închis în sine în viața de toate zilele, Brahms s-a manifestat ca un caracter deosebit de comunicativ în opera sa artistică. Unul din mijloacele prin care a reușit să comunice intens cu semenii săi a fost cântecul popular. Vibrând la frumusețea lui din fragedă copilărie, el a pornit cu acest model în suflet (așa cum ilustrează, de altfel, și sonatele sale pentru pian, cu părțile lor lente inspirate din vechi cântece de dragoste germane). Și în acest sens, deosebit de semnificativ este faptul că Brahms a dedicat primul său volum de lieduri (op. 3) Bettinei von Arnim, soția lui Achim von Arnim, poetul care la începutul secolului al XIX-lea culesese și publicase (împreună cu Clemens Brentano, fratele Bettinei) celebra antologie de cântece populare *Cornul minunat al băiatului.* Este o pasiune care va întovărăși pașii evoluției compozitorului, ca odihnitor refugiu sau ca mijloc de împrospătare a încrederii în idealul său artistic, în viitoarele momente de descumpănire.

Dar nu numai în cântecul și versul popular german a găsit Brahms reazem pentru concepția sa de creație, ci și în lirica altor popoare, așa cum rămâne mărturie din prima etapă a creației primul cântec al caietului op. 6 *(Spanischen Lied,* pe versurile lui Paul Heise, poetul care a tradus în limba germană, împreună cu Eduard Gebel, un important număr de cântece laice și religioase spaniole).

În ceea ce privește realizarea artistică, liedul lui Brahms prezintă de la început trăsături care îl apropie de puritatea cântecului schubertian. Alături de modelul popular, liedul romanticului vienez îi va fi un îndrumător pe care nu va înceta să-l admire și să-l dea de exemplu. „Nu este

un singur lied compus de Schubert din care să nu ai ceva de învățat", va spune el elevilor săi de mai târziu. Dintre aceștia, Gustav Jener a lăsat numeroase mărturii în legătură cu preferința maestrului său pentru formele mici strofice, către ele l-a îndreptat în anii uceniciei sale, dar aceasta „numai în măsura în care textele poetice o puteau permite". Pentru că nici unul din modelele preexistente nu a îngrădit vreodată imaginația lui Brahms, subordonată de fiecare dată ideii poetice. Exemplu ilustrativ în acest sens poate fi dat primul dintre liedurile sale *(Liebestreu)*, a cărui desfășurare strofică părăsește principiul repetării identice a muzicii, cele trei episoade (strofe) ale poemului lui Reinick având unduirile lui proprii de expresie muzicală.

Mai tânăr ca Robert Schumann și mai vârstnic decât Hugo Wolf, Brahms a fost martorul importantelor înnoiri pe care acești maeștri ai miniaturii vocale le-au adus genului în care excelase Schubert. Admirându-le, el a rămas mereu credincios principiului melodic vocal, căruia a reușit să-i găsească impresionante corespondențe cu sentimentul sau atmosfera conturată de versuri. Învăluitelor armonii ale pianului sau contrapunctărilor lui discrete (în special celor la vocea din bas), Brahms le-a conferit doar rolul de a împlini cu cizelatele lor îmbinări, sensurile expresivității melodice încredințate vocii omenești. Desigur că la asemenea trăsături valoroase se va referi Josef Joachim în cuvântul său omagial de la Meinigen, în 1889, amintind „revelația" avută la ascultarea liedului *O, versenk dein Leid!* publicat sub titlul *Liebestreu,* primul din lungul șir al liedurilor lui Brahms.

Din vacanța pe care compozitorul tânăr a petrecut-o la Göttingen (în 1858) datează un nou grup de lieduri. Începutul îl fac cele *14 cântece populare pentru copii* pe care Brahms le-a creat pentru copiii Schumann. Cunoscute personaje ale basmelor de largă circulație populară *(Vânătorul din pădure, Frumoasa din pădurea adormită, Omulețul de nisip)* figurează în cuprinsul textelor dintr-o culegere făcută de Kretzchern, alături de cântece de gen *(Cântec de leagăn, Noaptea de Crăciun)* sau de mici piese cu eroi din lumea viețuitoarelor *(Privighetoarea, Găina)* și a florilor *(Floricică de măcieș, Trandafiraș sălbatic)*. Armonizarea lor este simplă, urmărind cu oarecare intenție de plasticizare acțiunile povestirilor naive. Atras de antologii și culegeri de versuri și cântece populare, Brahms va căuta și va desprinde necontenit din sursa folclorică idei și remarcabile soluții stilistice.

În al doilea rând vacanța petrecută la Göttingen a lăsat urme în creația lui Brahms și datorită dragostei înfiripate între el și Agathe Siebold, fiica unuia dintre profesorii universității locale, prezentă mereu în cercul muzicienilor invitați de soții Grimm în casa lor primitoare. Pentru vocea ei de soprană, pe care Joachim o compara adeseori cu sunetul viorii sale Amati,

Scanned with OKEN Scanner

a compus Brahms lied după lied, mărturisindu-și pe această cale sentimentele. Timide la început (în liedurile *La fereastră, Iubitei, Serenadă, Nostalgie* – toate pe texte de cântece populare, publicate sub titlul *8 Cântece și Romanțe* – op. 14), dragostea lui Brahms devine pasionată în liedul *Sărutul*, pe versuri de Holty (primul din cele cinci poeme cuprinse în caietul op. 19). Deznodământul acestei iubiri a fost trist, Brahms neputându-se decide pentru o căsătorie pe care Agathe și familia ei ar fi dorit-o, mereu credincios doar idealului său artistic. În liedurile *Despărțire, În depărtare, Către o harfă eoliană* – cuprinse în op. 19 (nr. 2, 3 și 5) va răzbate din ce în ce mai mult tristețea sentimentului neîmplinit.

Este greu de fixat o ierarhie în ceea ce privește frumusețea liedurilor create de Brahms, după cum este greu de ales un exemplu din multitudinea modelelor de măiestrie pe care acestea le prezintă, pentru a putea sprijini pe el motivația unei caracterizări. Walter Niemann consideră că aprecierile asupra liedurilor brahmsiene nici nu se pot face decât sub o privire de ansamblu a lor, modalitate pe care de altfel a și aplicat-o în lucrarea sa despre viața și opera lui Brahms. Referindu-se la suita de lieduri în care compozitorul își cântă dragostea pentru Agathe Siebold, se poate totuși stabili o trăsătură care va apare permanent în întreg drumul creației sale. Este tendința de generalizare a sentimentului propriu, arzător sau resemnat. Din acest punct de vedere Brahms se plasează în istoria liedului ca un direct continuator al lui Schubert, a cărui creație o va cunoaște în profunzime câțiva ani mai târziu, în cursul anilor 1862–1863, o dată cu primul popas făcut de el la Viena. În spiritul unui lirism de clasică semnificație a răsunat muzica liedurilor inspirate de Agathe Siebold în recitalurile din contemporaneitatea compozitorului, din rândul cărora se detașează *An eine Aeolsharfe* (Către o harfă eoliană), prin complexitatea formei (două episoade melodice pregătite de introduceri în stil recitativ) ca și prin dramatizarea limbajului armonic.

Vor trece șase ani până când liedurile lui Brahms vor face noi mărturisiri de dragoste, de data aceasta pentru Elisabetha von Herzogenberg, pianistă, un timp eleva sa. O primă mărturie muzicală a sentimentelor pe care el le-a trăit de-a lungul acestui an se conturează în liedul *Wie bist du meine Königin* (Cum de ești tu regina mea), ultimul din cele nouă cântece cuprinse în grupul op. 32. O nobilă umbră de tristețe învăluie muzica acestor miniaturi vocale, inspirate de poemele lui August von Platen (nr. 1, 3, 4, 5 și 6) și ale lui Georg Friedrich Daumer (nr. 2, 7, 8 și 9). Dacă numele lui Platen figurează pentru prima și ultima oară în lista creației lui Brahms, versurile lui Daumer (originale sau ca prelucrări în traducere) au inspirat marea majoritate a liedurilor sale. Romantică prin excelență, poezia lui

Scanned with OKEN Scanner

Daumer nu s-a impus în istoria literaturii, dăinuind în artă doar datorită asociației ei cu muzica lui Brahms. Se profilează astfel un nou caz de celebritate a unui obscur nume de poet romantic pe calea liedului, după cele înregistrate de valorificările lui Schubert.

În versurile lui Platen și mai ales ale lui Daumer, Brahms a găsit nuanțe de corespondență cu sentimentele de agitație pe care le-a trăit în acea perioadă de tranziție a vieții, perioadă brăzdată cu grave decepții și noi renunțări. Mișcarea lentă domină șirul celor nouă lieduri, dintre care primul *(Andante)* pe una dintre cele mai cunoscute poezii ale lui Platen *(Wie rafft' ich mich in der Nacht* – Cât de brusc m-am trezit în noapte) apare ca o confesiune nostalgic-pesimistă. Tratarea pianistică, cu tensiuni orchestrale în primul lied, prezintă remarcabile soluții de tălmăcire a textului în următorul lied pe text de Daumer *(Nicht mehr zu dir zu gehen* – Nu-ți voi mai călca pragul). Accente patetice, anunțate de titlu *(Der Storm der neben mir verrauschte* – Torentul care vuia pe lângă mine) se insinuează în muzica celui de al patrulea cântec, pentru ca spiritul cântecului popular (nr. 6 și 7) sau lirismul arhaic al poemelor lui Hafiz (în prelucrările lui Daumer) să-și pună amprenta pe ultimele lieduri (nr. 7, 8 și 9). Se detașează ca frumusețe mărturisirea de dragoste făcută în ultimul lied pentru Elisabetha von Herzogenberg (nr. 9, *Adagio, în mi bemol major*), a cărui melodie va pătrunde cu impresionantă semnificație biografică în muzica ultimului dintre cele 4 *Cântece grave* – op. 121, cu care se va încheia întreg șirul de lieduri compuse de Brahms și totodată întreaga listă a opusurilor sale. Pe versurile lui Daumer apar compuse și câteva lieduri cuprinse în următoarele grupuri (op. 47 și 48) ca cel intitulat *Botschaft* (Mesajul), *Liebesglut* (Văpaia dragostei), grupuri dominate de inspirația din lirica populară, în rândurile căreia se strecoară și cea din poezia lui Goethe *(Die Liebende schreibt* – Scrisoarea iubitei, unul dintre liedurile în care reia amintirea Agathei Siebold) și *Trost in Tranen* (Mângâiere în lacrimi).

Poezia cultă sau populară epică sau lirică este o prezență mereu vie în creația lui Brahms, lista opusurilor sale apărând ca un șirag de miniaturi, întrerupt periodic de lucrări de amploare. Cântecul simplu, strofic, îl ademenește fără încetare. Dar se ivește în ultimii ani de viețuire la Hamburg și ideea unei povestiri țesute de-a lungul a mai multor cântece, ceea ce compozitorul va realiza în *Romanțele Magelonei*, op. 33.

Povestea medievală despre nobilul cavaler Pierre de Provence și dragostea lui pentru frumoasa Magelona vrăjise fantezia copilului Brahms. Ea se afla în paginile cărților de basme și aventuri cavalerești cu care părăsise Hamburgul, în cuprinsul uneia din răspândite le *Volksbücher* publicate de C.O. Marbach în 1838. Este o legendă de largă circulație în Franța, cu

Scanned with OKEN Scanner

începuturi care datează de la sfârșitul secolului al XII-lea, moment în care trubadurul Bernard de Trivis (în ortografia modernă Bernard de Trèves) o poetizase. Adaptată ulterior în proză, povestirea a apărut în variate versiuni, atât în limba franceză, cât și în diferite traduceri. Din anul 1493 este semnalată și prima traducere în limba germană, dar versiunea pe care Marbach o culege și o publică în 1838 era de dată mai recentă (1661). Două secole mai târziu, în 1861, Brahms va începe transpunerea în muzică a vechii legende, dar el nu se va inspira din textul îndrăgit în adolescență (cel publicat de Marbach), ci va fi atras de cel semnat de Ludwig Tieck (în versiunea publicată în 1812). Pentru că, în desfășurarea povestirii fantastice, poetul german intercalase 17 poeme ilustrative ale sentimentelor trăite de cei doi eroi, idee cu totul corespunzătoare concepției de creație brahmsiene, axată pe trăire interioară și nu pe derulare programatică. Pe 15 din cele 17 poeme, Brahms a compus o suită de evocatoare lieduri, dar spre deosebire de pregnantul colorit mediteranean, menținut în poetizarea lui Tieck, muzica lui Brahms, învăluită de farmecul clarobscur al viziunii sale nordice, pare a atesta forța generalizatoare a mitului provençal. Și, spre deosebire de concepția romantică asupra tehnicii muzicale de ciclicitate, muzica suitei de lieduri brahmsiene nu urmărește personajele, acțiunile sau simțămintele lor prin motive, teme sau armonii rememorabile. Brahms se inspiră cu fidelitate din șirul poemelor lui Tieck, dar pentru el pretextul literar nu reprezintă decât sursa declanșatoare a unei înlănțuiri de sentimente. Romantismul și mijloacele sale de exprimare se dovedesc și din acest punct de vedere neinfluențate de modelele preexistente, acestea având implicații în actul creator doar în măsura corespondenței lor cu sensibilitatea compozitorului.

De ce *Romanțele Magelonei* îl reprezintă pe Brahms, creatorul de lieduri, deși acestea figurează ca unic exemplar ciclic în șirul neîntrerupt de cântece al listei sale de compoziții? Pentru că în succesiunea celor 15 miniaturi sunt concentrate cele mai caracteristice trăsături ale creației sale. În sfera conținutului, predilecția compozitorului pentru legendele fantastice, pentru misterul și întunecimile ce învăluie desfășurarea faptelor eroice rămâne una dintre laturile de permanență ale viziunii sale. În al doilea rând, pentru că în această legendă compozitorul își regăsește întreaga gamă de elanuri și visuri trăite în copilărie, sentimente care i-au marcat de asemenea șirul realizărilor artistice. Dorul de pribegie, de neprevăzut (în primul lied), de fapte eroice, cavalerești (al doilea — intitulat *Arc și săgeți sunt pentru dușmani)*, sunt lieduri în care este prezentat primul personaj al dramei, cavalerul Peter, fiul contelui de Provence, pornit în pribegie. Îl întovărășesc lăuta, sabia și trei inele prețioase, încredințate lui de părinți pentru a fi

dăruite femeii iubite. Aceasta va fi Magelona, fiica regelui din Napoli, pentru care el luptă și învinge toți adversarii din vestitele turniruri organizate la Curte. Începând cu liedul nr. 3, muzica lui Brahms vibrează alături de tinerii îndrăgostiți. La început cu îndoială *(Este oare durere? e bucurie?)* cum indică titlul, dar și de speranță (liedul nr. 4). Puritatea celui de al cincilea lied, un poem al dragostei împărtășite, apropie din nou inspirația lui Brahms de simplitatea intonațiilor populare, pentru ca în al șaselea lied, intensitatea fericirii să atingă punctul culminant *(Wie soll ich die Freude, die Wonne denn tragen?* – Cum pot îndura atâta bucurie, atâta voluptate?). Cu următoarea romanță, romanța primului sărut, se încheie șirul primelor cinci poeme de dragoste ale ciclului (nr. 3–7), după care survine nelipsitul obstacol al povestirilor medievale: Magelona este promisă de rege vestitului cavaler Henric și cei doi îndrăgostiți sunt nevoiți să-și apere fericirea prin fugă. În timp ce Magelona își ia rămas bun doar de la florile din grădină, Peter se desparte cu durere de lăută (liedul nr. 8) pentru ca un ultim moment senin al primei părți din povestire să fie cântat în cel de al nouălea poem *(Dormi, iubito),* cuvinte tandre cu care este legănat somnul Magelonei, după o îndelungă goană călare a celor doi eroi fugiți. Cu liedul nr. 10, cursul povestirii se schimbă, intervine fantasticul (corbul ce răpește cele trei inele prețioase dăruite Magelonei) și elementul dramatic (barca lui Peter, avântată spre stânca unde zburase pasărea răpitoare, purtată în larg de vântul neprielnic). Cântecul lui, până acum pasionat și tandru devine deznădăjduit *(Verzweiflung* – Disperare) tălmăcind spaima în fața mării dezlănțuite și durerea de a se îndepărta din ce în ce mai mult de femeia iubită. Liedurile nr. 11 și 12 par a forma un cuplu de romanțe, prin conținutul lor comun. În primul, Magelona își plânge iubirea pierdută, iar în al doilea – Peter, răpit de pirați și vândut sultanului, își trăiește jalea în captivitate. Survine și un *intermezzo* în șirul povestirii, liedul intitulat *Sulima,* după numele tinerei ce se îndrăgostește de prizonier, dar care are altruismul de a-i înlesni evadarea. Muzica ultimelor două lieduri izvorăște din sentimentul de fericire adus de libertate și de regăsirea celor doi eroi ai povestirii, readucând coloritul optimist al începutului de ciclu (liedul nr. 14), iar liedul final, un ultim poem de dragoste al suitei, întruchipează sensul etic al legendei medievale *(Treue Liebe dauert lange* – Dăinuiește mult iubirea credincioasă), temă mereu prezentă în literatura și arta secolului romantic.

Privit în ansamblu, ciclul celor 15 miniaturi vocale se prezintă sub forma unui arc muzical, atât pe plan tematic (ultimele două lieduri readucând patosul optimist inițial), cât și pe plan tonal (primul și ultimul lied fiind în tonalitatea *mi bemol major*). Melodismul domină momentele

Scanned with OKEN Scanner

idilice, fie în contururi de nobilă simplitate (liedurile nr. 5, nr. 8), fie construit pe o gradată intensitate emotivă (cu deosebire în poemele de dragoste). Contrastul creat între episoadele muzicale conduce la reliefuri psihologice deosebit de pregnante, în sensul plasării unei stări de intensă emotivitate în cadrul unei ambianțe de liniște, sau al unor confesiuni lirice în alternanță cu stări de agitație. Cu remarcabilă și egală contribuție în realizarea tablourilor psihologice intervine suplețea limbajului armonic, ca și cel al cursului ritmic, variat în mișcare, accente și combinații (în succesiune sau în suprapunere). Scriitura pianistică, gândită când simfonic, când evocator, sugerând goana calului (liedul nr. 1), acompaniamentul de lăută (nr. 3 și 8), își afirmă rolul de transmitere a nuanțelor emoționale sau descriptive în mod egal și inseparabil de partida vocală. Spontaneitatea și varietatea stărilor afective implică deosebită libertate în construcția arhitecturală, fantezia compozitorului creând pentru fiecare dintre cele 15 piese o formă și o mișcare interioară proprie, pe dimensiuni mai mari (liedurile nr. 6, 14), sau mai restrânse (nr. 7). Această libertate a desfășurării muzicale explică și opțiunea compozitorului pentru titlul de „romanțe" dat liedurilor sale, titlu ce i-a putut îngădui derogări de la concepția echilibrat tripartită sau variat strofică, intrată în tradiție.

Create îndelung (primele șase lieduri în anii 1861–1862, ultimele nouă de-a lungul următorilor șase ani), romanțele Magelonei rămân reprezentative pentru perioada hamburgheză a evoluției lui Brahms, făcând parte din lumea visurilor lui de adolescent și ilustrând romantismul specific creatorului tânăr. Prima audiție a primelor șase lieduri a avut loc la Hamburg, în cadrul unui concert dat la 4 aprilie 1872 în colaborare cu Julius Stockhausen, cântărețul căruia ciclul i-a fost dedicat.

Liedurile pe care Brahms, instalat la Viena, le va compune ulterior vor fi definitivate și alăturate celor compuse în vacanța anului 1871, petrecută la Lichtenthal (op. nr. 57 și nr. 58). Paleta romantică specifică poetului Daumer, pe care sunt compuse toate cele opt lieduri din op. 57, nu reușește să fie atenuată decât în mică măsură de muzica lui Brahms. O estompare a melancoliei aduce melodismul sobru, de puritate populară, al celui de al treilea lied *(Mi-a apărut în vis că ți-aș fi drag)*. Reprezentative pentru lirismul lui Brahms rămân cu deosebire liedurile nr. 4 și nr. 8 *(Întoarce-ți privirea* și *Nemișcatul, blândul aer)*, ultimul ilustrând un patetic contrast între nemărginita liniște a unei zile de vară și frământările unui îndrăgostit (pe plan muzical, mișcarea *Lento*, în măsura 9 / 8, alternând cu *Vivace*, în 4 / 8, o dată cu tendința de simfonizare a acompaniamentului pianistic). Varietatea care va caracteriza grupul de lieduri op. 58 se va datora în primul rând faptului că versurile inspiratoare aparțin mai multor poeți. Primele

Scanned with OKEN Scanner

trei cântece au fost compuse pe adaptările pe care August Kopisch le-a făcut unor poezii italiene, din rândul cărora cel de al doilea *(Während des Regens* – În timpul ploii) este inspirat de o ambianță la care compozitorul va mai reveni și în alte lieduri. Și nu poate fi trecut cu vederea faptul că în acest grup se află și două din cele trei lieduri compuse de Brahms pe versuri de Hebbel *(In der Gasse* – Pe stradă – și *Vorüber* – În trecut). Sunt cântece în care poezia și muzica celor doi artiști născuți și crescuți la Hamburg se contopesc în specifica expresivitate nordică a artei lor.

După câțiva ani, în care preocupările lui Brahms au fost mult dependente de faptul că a fost numit director al Societății „Prietenii muzicii", lumea muzicală a Vienei a avut din nou surpriza apariției unor noi grupuri de lieduri (op. 59 și op. 63) abia în toamna anului 1875. Cu liedurile op. 59 începe să se remarce intervenția unor tendințe spre accentuată melancolie în acest domeniu al creației lui Brahms. Vor mai interveni și reveniri la tonuri luminoase, dar șirul viitoarelor lieduri vor oglindi, în marea lor majoritate, gânduri și confesiuni triste. Din cele opt piese care se succed în grupul op. 59, patru sunt inspirate de versurile lui Klaus Groth, poet desprins și el, ca și Brahms, din îndepărtatul ținut Holstein. Îngemănarea artei celor doi artiști ai nordului va concentra de fiecare dată nuanțe spirituale de aceeași natură, asemenea celor semnalate în liedurile pe versurile lui Hebbel. Primul exemplu ilustrativ în acest sens este *Regenlied* (Cântecul ploii – op. 59, nr. 3), a cărui muzică va fi preluată în prima sonată pentru vioară și pian, *Sonata în sol major*, ce va fi creată de Brahms patru ani mai târziu. Conturul melodic și acompaniamentul (realizat prin jocul ostinat de optimi, evocând monotonia picăturilor de ploaie) urmăresc îndeaproape sensurile nostalgice ale versurilor lui Groth, în mișcarea *Andante con moto tranquilo* și tonalitatea *fa diez minor.*

Cuplat cu acesta prin subiect și realizare muzicală (aceeași tonalitate, aceeași ritmică, cu indicația *Dolce con moto)* este următorul lied (nr. 4) intitulat *Nachklang* (Ecou), cu semnificația de continuitate față de liedul anterior. Deosebit de realizate, ca inspirație melodică și intensitate emoțională, sunt ultimele două lieduri, tot pe versuri de Groth intitulate *Inima mea rănită* (nr. 7) și *Ochii tăi albaștri* (nr. 8), texte și cântece de dragoste reprezentative pentru sensibilitatea nobilă și sobră a celor doi creatori.

Celelalte patru lieduri au fiecare o altă sursă poetică. Primul *(Seara se lasă)*, una dintre cele mai frumoase pagini din lirica lui Goethe, deschide șirul miniaturilor descriptive și duios confesive ale grupului. Al doilea *(Pe lac)*, pe versuri de Carl Simrok, se înscrie în rândul tablourilor muzicale senine, amintind farmecul schubertian. Al cincilea *(Agnes)*, după Möricke,

Scanned with OKEN Scanner

are un vădit caracter popular în relieful melodic și mai ales în alternanța ritmică (3 / 4 — 2 / 4), iar al 6-lea, — vestitul *Eine gute, gute Nacht* (Noapte bună), pe versuri de Daumer, creație de un deosebit rafinament componistic, încântă prin farmecul și transparența pe care melodismul și suplețea acompaniamentului o degajă.

În grupul de lieduri op. 63, apare o clară organizare a celor nouă bijuterii muzicale cuprinse, primele patru fiind inspirate de versurile lui Max Schenkendorf, următoarele două pe versuri de Felix Schumann, iar ultimele trei pe poemele lui Klaus Groth. Ceea ce înlănțuie șirul acestor nouă cântece este sentimentul nostalgiei. În tristețea gândurilor lui Schenkendorf (poet suferind, cu o viață scurtă — 1783–1817), în umbrele versurilor lui Felix Schumann (ultimul copil al soților Schumann, născut în 1854, botezat de Brahms cu numele Felix în amintirea lui Mendelssohn-Bartholdy, poet sensibil ce va muri în curând — în 1879, în vârstă de douăzeci și cinci de ani), dar mai ales în spiritualitatea nordică a poemelor lui Groth, Brahms găsește corespondențe sufletești pe care le însuflețește cu o muzică de duioasă vibrație lirică. Chiar și atunci când textul este însorit de puritatea sentimentului, melodismul compozitorului înclină spre melancolie, așa cum este în liedul *Meine Liebe ist grün* pe versuri de Felix Schumann, cântec compus cu ani în urmă și dăruit Clarei în noaptea de Crăciun a anului 1873.

Anul 1877 a fost un alt an bogat în creație. Luna mai a fost un adevărat „mai al liedurilor", lună în care Brahms a compus și a definitivat patru caiete de miniaturi vocale, succedate una după alta în lista de opusuri (69, 70, 71, 72). În primul grup, cinci dintre cele nouă cântece sunt inspirate de texte populare, primele patru aparținând folclorului boemian (în prelucrarea lui Joseph Wentzigt), iar ultimul și cel mai realizat *(Mädchenfluch* — Blestemul tinerei fete), pe text de Siegfried Kappler, preluat din lirica folclorică sârbă. Două animate lieduri încadrează apoi un remarcabil cuplu liric, primul pe versuri de Eichendorff *(Vom Strande* — Pe mal), al doilea inspirat de un poem de Carl Lemcke *(Über die See* — Pe mare). Se detașează cu deosebire liedul *Pe mal*, al cărui stil vocal patetic și a cărui factură elaborată a scriiturii acompaniatoare contrastează cu tratarea muzicală simplă, adaptată la specificul popular al versurilor, dominantă în concepția întregului grup.

În următorul mănunchi de lieduri (op. 70), subiectele poetice și realizarea lor muzicală îl reprezintă pe visătorul Brahms. *În grădina de pe malul mării, Cântecul ciocârliei, Serenada, Ploaia de seară* sunt lieduri care readuc nuanțele de nostalgie trezite de varietatea aspectelor din natură

Scanned with OKEN Scanner

și ilustrarea lor într-o scriitură ce contopește evocările descriptive cu cele psihologice.

Grupul de cinci lieduri op. 71, unul dintre cele mai frumoase ale creației lui Brahms, este în întregime inspirat de poeme de dragoste. Primul, *Cât de minunată e iubirea primăvara,* este un pastel muzical a cărui inspirație egalează celebritatea poeziei lui Heine. Inventivitatea melodico-ritmică din *Cântecul lunii* pe versurile lui Carl Simrock, expresivitatea stilului de nocturnă a liedului *Geheimnis* (Secretul) inspirat din lirica lui Candidus și dramatismul stilistic al liedului creat pe întrebarea pusă în titlu de Carl Lemcke: *Wilst du, dass ich geh?* (Dorești să plec?) sunt încununate de deosebita frumusețe a ultimului *Minnelied* (Cântec de iubire) pe versuri de Holty, cu profunzime de baladă.

Următorul grup de cinci lieduri (op. 72) se plasează, asemenea grupului precedent, la o deosebită înălțime artistică. Din primele două cântece, inspirate de versurile lui Candidus se detașează din nou ca frumusețe și măiestrie liedul *Alte Liebe* (Veche iubire), una din cele mai îndrăgite și mai des cântate pagini vocale ale creației brahmsiene. *Din depărtări se-ntoarce rândunica, O proaspătă pădure, Ezitare, De neînfrânt* sunt titlurile unor lieduri a căror muzică fixează, asemenea celei de Schubert, trăsături de atmosferă psihologică cu remarcabilă tendință generalizatoare.

Nu va trece multă vreme și Brahms va reveni din prima vacanță petrecută la Ischl cu noi valoroase grupuri de lieduri (op. 84, 85 și 86), suită în care compozitorul include și unele pagini anterior create. Primul mănunchi de cinci cântece, conceput pentru una sau două voci și pian, este inspirat de textele unor cântece populare cu circulație în regiunea Rhinului de Jos. Pe versificația făcută de Hans Schmidt, muzica primelor trei miniaturi se desfășoară pe dialogul dintre o mamă și fiică, într-o tipic populară spontaneitate. Liedul nr. 4, *Vergebliches Ständchen* (Zadarnica serenadă), de data aceasta un dialog între doi îndrăgostiți (pe un contur melodic secvențat șăgalnic, în tonalitatea *la major* și mișcare vioaie) a devenit unul dintre cele mai celebre lieduri brahmsiene. Ultimul lied al grupului – *Spannung* (Încordare) – se îngemănează prin text *(Guten Abend...)* cu cel anterior, ceea ce îl deosebește de toate celelalte fiind scriitura pentru două voci.

Urmează grupul op. 85, în care Brahms reia poezia lui Heine, pe care creează primele două lieduri: *Seară de vară* și *Clar de lună*, amândouă în mișcare lentă, tonalitate *si bemol major* și metru 4 / 4. Din nou o alăturare de creații îngemănate, ca și în ciclul anterior și asemenea numeroaselor perechi de lucrări din lista opusurilor brahmsiene. Următoarele două lieduri sunt inspirate de poeme preluate din lirica populară sârbă și boemiană, în versificația lui Siegfried Kapper (nr. 3: *Cântecul tinerei fete*, nr. 4: *Adio),*

Scanned with OKEN Scanner

pentru ca în ultimele două cântece *(Cântecul primăverii* – pe versurile lui Emmanuel Geibel și *În singurătatea pădurii* – după un poem de Carl Lemcke) să străbată din nou sentimentul naturii. Romantica nostalgie (în cel final) e purtată de o melodie ce pendulează între tonalitatea majoră și cea minoră (*si major – sol diez minor*), ilustrând contrastul dintre amintire și singurătatea prezentului.

După „singurătatea pădurii" „singurătatea câmpiei" *(Feldeisamkeit)* cum este intitulat cel de al doilea lied din grupul op. 86 și unul dintre cele mai de preț din întreaga literatură romantică. Refugiul în mijlocul naturii este subiectul care l-a atras cel mai des pe Brahms, creatorul de lieduri. Dar el s-a regăsit doar în acea poezie romantică în care singurătatea nemărginitelor întinsuri nu era „însingurare", fond poetic căruia i-a alăturat gândul său muzical și i-a fixat prin profunzimea lui o vibrație proprie. Poemul lui Hermann Allmers, asemenea altor numeroase poeme, s-a făcut cunoscut și continuă să trăiască doar datorită geniului lui Brahms, imaginea sugerată de versuri căpătând noi contururi și noi dimensiuni artistice în asociație cu muzica sa. Din căile de comunicare a sentimentului trăit în singurătatea câmpiei, căi ce converg cu rară măiestrie pentru a-i evoca plinătatea, se detașează melodia ce tinde spre înălțare, insistând pe *ambitus* de octavă, cu progresivă amplificare a consistenței ei.

Cu excepția a doi poeți cunoscuți (Gottfried Keller și Theodor Sturm) ce au inspirat primul și al patrulea lied din grupul op. 86, numele celor ce semnează celelalte poeme s-au înscris trecător în istoria poeziei romantice. Este cazul lui Max Kalbeck, biograful lui Brahms, ale cărui versuri a inspirat muzica liedului nr. 3 *(Nachtwandler* – Somnambulul), al lui Felix Schumann (liedul nr. 5) sau Max von Schenkendorf (liedul nr. 6). Intenția unor trăsături stilistice schumanniene nu pare a fi fost străină lui Brahms în creația liedului inspirat de Felix Schumann, iar tonul deosebit de grav pe care începe muzica ultimului cântec se impune ca element nou în creația sa miniatural-vocală, preludiind, filosofic și stilistic, specificul ultimelor patru lieduri *(4 Cântece grave*, op. 121), care-i vor încheia întreaga listă de opusuri.

În vara anului 1884 Brahms nu s-a mai îndepărtat mult de Viena și a petrecut vacanța într-o localitate răcoroasă din apropiere, la Mürzzusclagen, de la poalele Semeringului. Roadele acestui răgaz au fost ilustrate exclusiv de lucrări vocale, toate grupuri de lieduri și coruri. Primul dintre acestea (op. 91) cuprinde două piese concepute ca duet (voce de altistă și violă) cu acompaniament de pian. Este singura dată când apare în creația liedurilor lui Brahms cuplarea acestor voci, soluție deosebit de corespunzătoare melancoliei primului cântec *(Cântec de leagan sacru)*. Poezia lui Friedric

Scanned with OKEN Scanner

Rückert inspiră compozitorului o poetică pagină vocal-instrumentală *(Adagio espressivo)* concepută pe dialogul dintre altistă și violă, peste acompaniamentul discret al pianului. Dar marea realizare a acestui opus este *Cântecul de leagan* compus de Brahms cu douăzeci de ani în urmă (în 1864), la nașterea primului copil al soților Joachim. Ceea ce este impresionant în această miniaturală creație este împletirea vechii melodii cu un arhaic cântec de Crăciun (datând din secolul al XVI-lea) intonat cu simplitate de violă. Măiestritul *Cântec de leagan* se numără printre duioasele omagii muzicale ale compozitorului: prenumele lui Joachim (Josef – pe care pornește textul), asociat cu vocea de alto (a soției sale) și cu evenimentul nașterii copilului lor (Johannes – numele creatorului) dând compoziției o deosebită semnificație afectivă.

Liedurile care urmează (op. 94, 95, 96 și 97) alcătuiesc un album de imagini ale diverselor stări sufletești trăite în ultima vreme de compozitor. Singurătatea, tristețea, resemnarea învăluie aducerile aminte în cele mai multe dintre cântece, fără ca acestea să poată umbri sensibilitatea sa la frumusețile naturii pe care le cântă cu aceeași extaziere ca în trecut. Primul dintre lieduri, compus pe un poem de Rückert, *La patruzeci de ani*, oglindește momentul ce pare a despărți trecutele elanuri de întunecimile pe care anii le aduc. Gândurile triste apar cu deosebire în cel de al cincilea lied *(Fără casă, fără patrie)* întruchipând sentimentul deseori împărtășit de Brahms în corespondența sa, reflectat tulburător și în cel de al treilea lied *(Inima îmi este grea* – pe versuri de Geibel). Dar cântecul care concentrează cu noblețe rară laturile melancoliei brahmsiene din această perioadă este celebra *Odă saphică* (nr. 4) pe text de Hans Schmidt. Deosebita expresivitate a muzicii rezultă din puritatea liniei melodice, condusă simplu, pe fraze cu traseuri dominate de tendințe descendente și întrerupte de pauze, cu o învolburare modulatorie și o trecătoare dinamizare ritmică în interiorul desfășurării ei, peste care se așază din nou grava resemnare.

Un intermezzo în rândul liedurilor ce reflectă psihologia compozitorului îl reprezintă grupul op. 95, un șir de șapte cântece cu o tematică simplă, desprinsă din sursa populară (nr. 1, 5 și 6) sau din creația originală a poeților Halm (nr. 2, 3 și 4) sau Daumer (nr. 7). Stilul vocal sau acompaniamentul pianistic urmează caracterul de baladă al unora din versuri (nr. 1, 5) sau simplitatea ideilor lor (nr. 2, 4, 6), tendința de dramatizare apărând doar în cel de al treilea lied *(Beim Abschid* – La despărțire).

În următorul grup (op. 96) domină inspirația din versurile lui Heine. După seria celor șapte lieduri, cu fermecătoarea lor simplitate, substanța noilor cântece este impresionantă. *Moartea este răcoroasa noapte* este titlul

primului lied care reia, cu aceeași intenție idealist-consolatoare, o tematică pe care Brahms a tratat-o în majoritatea lucrărilor sale vocal-simfonice. În tempo liniștit *(Sehr langsam)* și în tonalitatea *do major*, compozitorul dă la iveală o pagină a păcii sufletești, o pace în care se topesc frământările vieții. Mai sumbră, mai agitată este muzica cântecului *Veghează florile toate* (în tonalitatea *si minor)*, pentru ca în ultimul lied *(Călătorie pe mare)*, natura, cu nemărginitul întins al mării în timpul nopții, melodios și calm cântată de Brahms, să aducă din nou liniștea. Imaginea nopții deschide alegoric și închide poetic micul grup de lieduri op. 96.

Față de grupurile anterioare, liedurile din op. 97 prezintă mai puțină omogenitate în ce privește sursa inspiratoare. Două poeme contrastante deschid șirul lor, unul în mișcare lentă, tonalitate *fa minor (Privighetoarea)*, celălalt vioi, în *la major (Pe corabie)*. Comun le este tendința spre descriptiv (cântecul păsărilor colorând ambele miniaturi), în timp ce tonul de baladă domină în cel de al treilea lied *(Răpirea)*, iar stilul popular e menținut în cel de al patrulea *(Acolo, printre sălcii)*. Tematica contrastantă a ultimelor două lieduri *(Vino curând* și *Despărțirea)* încheie grupul op. 97 și totodată bogatul șir al liedurilor compuse de Brahms în vara anului 1884.

Nici o mărturisire scrisă în legătură cu sentimentul iubirii ce vibrează luminos sau întunecat în ultimele lieduri nu fixează un nume de la care să fi pornit razele inspirației sale sau către care să se fi îndreptat sensurile lor lirice. Doar faptul că unele dintre ele au fost trimise cântăreței Hermine Spiess a deschis interpretarea unor dedicații neformulate. Amănunte în legătură cu prezența Herminei Spiess în viața lui Brahms apăruseră din anul 1883, când arta celor doi muzicieni s-a întâlnit în serile de muzică de cameră organizate la Krefeld, apoi în luminoasa vacanță de la Wiesbaden. Faptul că în anul 1884 Brahms și-a concentrat întreaga sa forță creatoare doar asupra liedului nu pare a fi fost în afara admirației pe care el o purta talentatei artiste, după cum nuanțele sumbre ce vor interveni în viitoarele sale cântece nu par a fi fost străine de tristețea pricinuită de moartea ei timpurie.

Presărat în întreaga sa evoluție creatoare, liedul este generos reprezentat și în anii ce au urmat, fără să se poată fixa cu exactitate, însă, cronologia lor. Cert este că în vara anului 1886 Brahms a compus încă trei grupuri de câte cinci lieduri fiecare (op. 105, 106, 107), pe care le-a dat spre publicare doar trei ani mai târziu. În primul grup, cu excepția celui de al treilea lied *(Tânguire)*, compus pe versuri populare, toate piesele sunt inspirate de versurile unor poeți prea puțin cunoscuți. Și totuși, melodismul lor elevat le-a promovat printre cele mai mult cântate, cel de al patrulea cântec *(La*

Scanned with OKEN Scanner

cimitir – pe versurile lui Detlev von Liliencron) rămânând deosebit de reprezentativ pentru stilul meditativ final al compozitorului.

În al doilea grup (op. 106) tematica este mai puțin întunecată, trăsătură ce se poate deduce și din indicațiile de expresie ce tind spre grație și reverie. Deschis cu o nouă *Serenadă*, și aceasta mult îndrăgită de interpreți, cu un acompaniament ce amintește chitara, tematica liedurilor se menține în sfera romantică, dominată de versurile lui Reinhold, cum sunt liedurile *Auf dem See* (Pe lac) și *Ein Wanderer* (Un călător), primul fiind o realizată pereche a liedului op. 97, nr. 2 (Pe corabie), lied inspirat de versurile aceluiași poet. Și versurile lui Klaus Groth, *Atârnă chiciura în tei*, oferă compozitorului o imagine cu corespondență în dispoziția sa, sentimentul nostalgic al celor doi nordici întâlnindu-se într-o nouă mărturie de artă.

Seninătate aduce cel de al treilea grup (op. 107), o dată cu primul său lied *(Către o orgolioasă)*, remarcabil printr-un „altdeutscher Stil". Nuanțe de umor și vervă animă liedul *Salamandra*, vervă ce imprimă acompaniamentului o mișcare continuă cu tendință de plasticitate. Cu o mare delicatețe sunt compuse liedurile nr. 3 și 4, intitulate *Tânăra fată vorbește* și *Pisoii*, umbre de melancolie aducând doar versurile și muzica ultimului lied *(Cântecul tinerei fete)*.

Ultimul cuvânt spus de Brahms în lumea liedului apare în ciclul celor *4 Cântece grave* (op. 121), creație ce încununează lista sa de opusuri. Ideea morții, atât de prezentă în întreaga gândire și artă romantică, domină cu persistență psihologia compozitorului, dar spre deosebire de aspectele sub care ea apare tratată în multitudinea de mărturii literare, poetice sau muzicale ale secolului, Brahms își sprijină frământările pe acele texte care corespund intenției sale consolatoare. Ca și în *Requiemul german*, în *Cântecul destinului* sau în *Motetul op. 74*, Brahms reflectă gândurile sale despre condițiile vieții împovărate de îndoială, nedreptate, sărăcie, nesiguranță sau de permanenta amenințare a morții în prima parte a ciclului (nr. 1, 2, 3), pentru a-și spune cuvântul în liedul final, prin ideea umanitaristă a dragostei, ca sentiment suprem și salvator. Muzica primului lied (în *re minor*, mișcare *Andante*, apoi *Allegro)*, este inspirată de o idee filosofică sceptică, constant întunecată. Dar următoarele două cântece (nr. 2 *în sol minor*, mișcare *Andante;* nr. 3 – în *mi minor*, mișcare *Grave)*, părăsesc considerațiile filosofice, înscriindu-se pe specificul lirism brahmsian. Tonului obiectiv al primului cântec îi urmează o muzică dureroasă în care răzbate compasiunea pentru cei trudiți și asupriți, pentru cei săraci, bolnavi și bătrâni. Cuvintele „și n-am avut mângâietor" (liedul nr. 2), sau „o, moarte, cât ești de amară" (liedul nr. 3) au inspirat compozitorului o muzică de copleșitoare tristețe. Doar în cel de al doilea episod

Scanned with OKEN Scanner

al cântecului al treilea, conceput ca tranziție către liedul final, muzica tinde spre luminozitate *(mi major)*, urmărind ideea morții ca eliberatoare pentru cei ce trăiesc în suferință.

Ultimul lied *(mi bemol major*, cu indicația *Con moto ed anima)*, este inspirat de un text biblic care descrie, definește și glorifică sentimentul iubirii. Îndemnul către iubire, desprins din *Noul Testament* încununează și testamentul artistic creat de Brahms, un testament conceput în spiritul unui „concert spiritual" cvadripartit, pentru voce de bas și pian. Stilului vocal, melodic sau recitativ, menținut pe linia sobrietății și simplității, i se alătură concepția pianistică, simfonizată sau evocatoare și învestită cu rezonanțe de orgă sau de harpă, ce urmăresc sensurile versetelor biblice. Nici o tendință spre monumentalitate, spre strălucire sau coloristică ornamentală nu alterează fondul meditativ, profund și grav – cum îl anunță titlul. Gradația realizată de la scepticismul pasiv al primei idei *(Cântecul nr. 1)*, la afirmarea și glorificarea iubirii *(Cântecul nr. 4)* este o ultimă ilustrare a simfonismului brahmsian, simfonism concentrat la dimensiunile unui ciclu vocal-pianistic, cu concluzie purtătoare de înălțător mesaj.

DUETE ȘI CVARTETE VOCALE

Primele duete pentru soprană și contraltă (cu acompaniament de pian), intitulate *Drumul dragostei* (op. 20, nr. 1 și 2) poartă amintirea dragostei lui Brahms pentru Agathe Siebold, înfiripată în vacanța de la Göttingen a anului 1858. Vor trece câțiva ani fără a mai reveni la acest gen cameral, ani de intensă activitate artistică, dominați de speranța de a fi prețuit de autorități și a putea rămâne definitiv în orașul său natal.

În ultima iarnă pe care Brahms a petrecut-o la Hamburg (începutul anului 1862), o mare parte din compozițiile sale au aparținut muzicii vocale, ca rezultat direct al atmosferei pe care a trăit-o în mijlocul familiei Rösing, în locuința situată la mică depărtare de oraș. Acolo, în deplina izolare a camerei sale din pavilionul plasat în mijlocul grădinii, aveau loc prelungite seri de muzică vocală (cvartete și duete) de care maestrul vârstnic își va aminti mereu cu duioșie. Un mănunchi de duete (op. 28) și cvartete vocale (op. 31) apar ca o primă ilustrare a climatului artistic trăit de Brahms în acest ultim an de viețuire în orașul său natal.

Pentru grupul de duete op. 28, cuprinzând patru cântece pentru contraalto și bariton (cu acompaniament de pian), compozitorul a desprins

Scanned with OKEN Scanner

texte cu subiecte ce se referă la psihologia a două personaje, tratându-le din perspectiva a două planuri muzicale: un vis de iubire neîmplinit, în primul cântec *(Călugărița și cavalerul*, inspirat de un poem de Eichendorff); un dialog vioi între doi tineri care se despart, în următorul lied *(În fața porții*, preluat dintr-un vechi text popular german). Meditațiile poetice culese din poezia lui Goethe *(Murmură apa)* inspiră al treilea cântec, contrastând cu subiectul de rafinat umor *(Vânătorul și drăguța lui*, pe versurile poetului Hoffmann von Fallersleben) din ultima piesă a grupului. Varietatea și alternanța dintre caracterul și mișcările celor patru duete vocale favorizează posibilitatea interpretării lor succesive în recitaluri, ceea ce se pare a nu fi fost străin de intenția compozitorului.

Seria cvartetelor vocale compuse de Brahms este deschisă de grupul op. 31 (pentru soprană, contraalto, tenor și bas). Poezia lui Goethe intitulată *Wechsellied zum Tanze*, în care este descrisă conversația dintre două perechi de dansatori (prima de „indiferenți", a doua de „îndrăgostiți"), a oferit compozitorului ideea unui cvartet în care muzica să fie atribuită vocilor în cuplu (contraalto-bas, soprană-tenor), voci reunite doar în strofa finală. Atmosfera de dans animă și ultimul cvartet al grupului (op. 31, nr. 3) pe versuri populare, sursă care inspiră și miniatura a doua, *Tachinării*, în care trăsăturile de umor se fac din nou remarcate.

De câte ori Brahms reușește să-și redobândească libertatea (așa cum a fost după demisia dată din postul de muzician al Curții de la Detmold, sau după plecarea de la Göttingen), liedul îi oferă o odihnitoare oază de liniște. Așa s-a întâmplat și în anul 1875, după ce demisionează din postul de director artistic al Societății „Prietenii muzicii" din Viena. Un prim rezultat al acestei eliberări din îndatoririle sale dirijorale sau organizatorice e ilustrată de o bogată creație vocal-camerală, cuprinzând cântece ce prezintă o mare varietate în tematică și sursă poetică, precum și în componența vocilor. Printre acestea 9 duete cu pian (op. 61 și 66) și 18 cvartete cu pian (op. 64 și 65).

Duetele vocale compuse în această perioadă continuă în mare parte concepția primelor realizări în acest gen (op. 20 și op. 28). Viziunea pe două planuri psihologice (op. 61, nr. 1), paralelismul între idei (op. 61, nr. 2), stilul dialogat (op. 66, nr. 4) inspiră compozitorului, ca și în duetele anterioare, compoziții adresate unui cuplu interpretativ. Tendința spre accesibilitate apare dominantă în aceste noi duete vocale, excepție făcând cântecul intitulat *Phänomen* (op. 61, nr. 3) inspirat de subiectul mitologic al unui poem de Goethe, ca și primele două din grupul op. 66 *(Klage I* și *Klage II)* pe versuri de Groth, lucrări cu subtilități stilistice (polifonice, ritmice) ce solicită muzicalitate și pregătire interpretativă. Și nu pare

Scanned with OKEN Scanner

întâmplător faptul că Brahms își încheie fiecare dintre cele două grupuri de duete vocale cu câte o creație inspirată de prelucrări ale versurilor populare, versuri pe care muzica sa le urmărește îndeaproape printr-o melodică și un acompaniament de o fermecătoare simplitate.

Cvartetele vocale cu pian compuse și publicate în aceeași perioadă (grupate în op. 64 și op. 65), ilustrează în aceeași măsură bucuria compozitorului de a avea răgazul să compună în acest gen de îngemănare a poeziei cu muzica. În primul mănunchi se succed trei cântece, fiecare pe o temă cu totul specifică dispoziției sufletești din acești ani ai maturității creatoare: *An die Heimat* (Patriei), subiect cules din ce în ce mai des de compozitor din versurile pe care le răsfoiește cu veche pasiune și care face parte din cercul sentimentelor nostalgice și nu din cel al patriotismului ocazional — cum a fost cazul în *Cântecul triumfal* al anului 1871. Pe versurile lui Schiller *(Der Abend* — Seara) și ale lui Daumer *(Fragen* — Întrebări) Brahms a realizat pagini cvartetistice pe variate formule de cuplare sau reliefare a vocilor, în funcție de sensurile textelor inspiratoare. Se detașează (în ultimul) rolul tenorului, în glasul căruia sunt încredințate răspunsurile la „întrebările" *(Fragen)* puse de restul vocilor.

Din luna mai a anului 1877, „un mai al liedurilor", cum merită a fi numită această lună din biografia lui Brahms, datează un buchet de valoroase duete cu pian (op. 75) cuprinzând *4 Balade și Romanțe*, dedicate lui Julius Allgeyer. La baza lor stau texte populare aflate în celebre culegeri ale secolului al XIX-lea sau adaptate de diferiți poeți și scriitori contemporani. Primul duet *(Allegro*, în *fa minor*, pentru voce de altistă și tenor) reia subiectul eroului Eduard, pe care Brahms îl tratase în prima sa *Balada pentru pian* (op. 10). Este dramatica povestire scoțiană culeasă și integrată de Herder în antologia *Glasurile popoarelor*. Cel de al doilea duet (intitulat *Guter Rat* — Sfat bun) pentru voce de soprană și altistă este desprins din culegerea *Cornul vrăjit al băiatului*, alcătuită de Achim von Arnim și Clemens Brentano. Mișcarea *Allegretto graziozo*, tonalitatea *mi major* și stilul menținut în spiritul concepției populare contrastează puternic cu caracterul dramatic al baladei precedente. Cel de al treilea duet *(Să drumețim!)* pe un text popular boemian în prelucrarea lui Wentzigt, este un dialog liric între doi tineri (soprană-tenor), în mișcarea *Andante*, cu indicația *grazioso, molto espressivo* și tonalitatea *re major*. Cu *Noaptea Valpurgiei*, pe textul scriitorului Willibald Alexis, conceput pentru două voci de soprane și pian, mișcarea *Presto*, tonalitatea *la minor*, Brahms încheie patetic grupul duetelor op. 75 și totodată șirul creațiilor vocale ale anului 1877.

Din vara anului 1884 datează un nou grup de patru cvartete vocale cu acompaniament de pian (op. 92), dominat de tematica nopții *(O, frumoasa*

noaptel, pe versurile lui Daumer și *Cântecul serii*, pe versuri de Hebbel) sau cea a *Toamnei târzii* pe versurile lui Allmers, toate în mișcare lentă, dar terminate cu o pagină vioaie, inspirată de poemul lui Goethe *Warum?* (Pentru ce?).

În șirul cvartetelor vocale compuse de Brahms va surveni o surpriză – creația celor *11 cântece țigănești* (Zigeunerlieder). La baza lor: autentice cântece populare țigănești, culese și publicate la Budapesta într-o versiune alcătuită de Zoltan Nagy pentru o singură voce și pian. Din cele 25 de piese ale culegerii (răspândită și în Germania datorită traducerii făcută de Hugo Cornat) Brahms a ales 15 piese pe care a compus muzica sa pentru soprană, alto, tenor și bas, cu acompaniament de pian. Dintre acestea 11 au alcătuit grupul op. 103, iar 4 vor fi integrate mai târziu în grupul 112. Sunt cântece de dragoste cărora compozitorul le-a respectat specificul pasional și maniera acompaniatoare, realizând o variată interpretare artistică a lor, în funcție de textul poetic popular. În câteva cântece se detașează vocea de tenor (1, 3, 7) sau de soprană (nr. 4), în altele sunt dialoguri sau alternanțe între cele două tipuri de voci (de bărbați sau femei). Ceea ce le este comun și le particularizează este valorificarea trăsăturilor ritmice, asimetrice și sincopate, atât de caracteristice modelelor populare inspiratoare. Majoritatea cântecelor sunt în mișcări repezi și agitate, doar câteva apărând în mișcare lentă (un *Andante* și două *Andantino)*. Comparate cu interpretările date de Liszt melodiilor țigănești intrate în repertoriul lăutăresc ce i-a inspirat unele pagini ale *Rapsodiilor ungare*, cântecele lui Brahms apar mai mult trecute prin filtrul personalității compozitorului. Așa cum aprecia Hugo Riemann, „țiganii lui Brahms sunt cu mult mai muzicali decât cei ai lui Liszt". Walter Niemann a diferențiat și el cele două interpretări, apreciind că, spre deosebire de Liszt, care înclină spre naturalism, „Brahms rămâne și în acest caz idealist", dovedindu-se în toate „el însuși". Într-adevăr, transpare și în muzica acestor cântece participarea intensă a sensibilității proprii compozitorului, ca dorul de pribegie, chemarea naturii, de la gingășia florilor până la înaltul norilor ce acoperă cerul. În perioada imediat următoare creației lor, succesul pe care l-au avut în sălile de concert (ca și succesul de librărie) a egalat pe cel al *Dansurilor ungare* sau al *Valsurilor pentru pian* mult răspândite printre iubitorii de muzică, creând popularitatea lui Brahms și peste hotare (cu deosebire la Paris și Budapesta).

Așa cum s-a menționat în urmărirea biografiei lui Brahms, cu anul 1890 compozitorul începe să-și facă ordine în vechile lucrări, selecționând din rândul acestora pe cele ce considera că îl reprezintă pentru a le publica. Printre acestea figurează și cele *6 cvartete vocale cu acompaniament de pian* (op. 112). Cu excepția primelor două cântece *(Nostalgie* și *Nocturnă)*, pe versuri

Scanned with OKEN Scanner

de Franz Kugler, impregnate de melancolia și resemnarea caracteristică liedurilor din ultima perioadă de creație, celelalte patru cvartete (nr. 3–6) sunt anterior compuse, nefiind altceva decât o directă continuare a celor *11 cântece țigănești* (op. 103).

CREAȚIA CORALĂ

Pentru a urmări acest compartiment al creației lui Brahms, trebuie aruncată o privire în urmă, către anii în care compozitorul tânăr a fost angajat al Curții princiare de la Detmold, unde a început ucenicia sa în domeniul artei corale, în calitate de dirijor al ansamblului ce funcționa la castel. Rezultat direct al acestei activități rămâne un important număr de lucrări corale (dintre care unele terminate, altele doar schițate și desăvârșite ulterior), majoritatea fiind mărturia unor îndelungi exerciții de perfecționare a scriiturii polifonice vocale. Sunt creații care se înscriu în sfera studiilor autodidactice îndreptate spre aprofundarea literaturii clasice corale, din rândurile căreia creația polifoniștilor franco-flamanzi, a lui Palestrina, Schütz, Haendel și Bach, i-a fost neprețuit model. Pornite dintr-o obligație profesională, compozițiile corale se impun cu rol precumpănitor în realizările anilor trăiți la Detmold, constituind experiența pe care s-a sprijinit apoi elogiata măiestrie a lucrărilor dedicate de compozitor corului de femei de la Hamburg, înființat și condus un timp de el.

Din prima categorie de lucrări (cea compusă pentru formația de la Detmold) se detașează ca frumusețe și complexitate muzica *Cântecului funebru (Begräbnisgesang)* – op. 13, creat în toamna anului 1858. Este o lucrare pentru cor mixt și instrumente de suflat (în *do minor* și tempo *di marcia funebre)*, inspirată de textul unei poezii religioase arhaice. Privită în desfășurarea cronologică a creației brahmsiene, muzica acestei creații reprezintă un prim model de sinteză între tradiția și modernitatea stilului polifonic coral și dezvăluie, mai mult decât oricare dintre lucrările corale aparținând acestei perioade, latura particulară a spiritualității nordice, proprie compozitorului. În această viziune sintetizatoare, lucrarea poate fi socotită ca o verigă a drumului de căutări din permanenta sa muncă de autodesăvârșire și ca un punct de plecare pentru concepția viitoarelor lucrări vocal-simfonice cu conținut funebru, așa cum vor fi *Requiemul german* și cantata *Nänie.* Prima ei audiție, la Hamburg, la 2 decembrie 1859, a însemnat unul dintre cele mai categorice succese de sală și de presă ale

Scanned with OKEN Scanner

începuturilor componistice brahmsiene. Cronicile concertului (în special cea a lui Philipp Spitta) au declanșat un nou val de interes pentru creația compozitorului în rândurile muzicienilor contemporani.

Pe considerentele biografice date, se poate stabili o strânsă legătură între cele două activități prestate de Brahms la sfârșitul deceniului al șaselea (cea de la Detmold și cea de la Hamburg), ambele gravitând în jurul artei corale, pe plan dirijoral și componistic. Pe această interacțiune de manifestări se înscriu compoziții de variat conținut emoțional, compoziții ce vor contribui la îmbogățirea valoroasei tradiții și literaturi corale romantice.

Cântecele Mariei (op. 22), compuse pentru corul de femei din Hamburg, vor fi ulterior concepute de Brahms pentru cor mixt, apărând ca prima lucrare corală în stil *a cappella* din lista de opusuri. Muzica celor șapte piese miniaturale ce alcătuiesc grupul op. 22 i-a fost inspirată de textele unor povestiri creștine medievale despre viața Fecioarei Maria, povestiri cu largă circulație în ținutul nord-germanic. Coloritorul legendar popular, care a imprimat personajului biblic vădite trăsături de laicizare, apare determinant în concepția muzicii, desfășurată cu simplitate melodică (specifică vechilor cântece epice) și pe o ritmică predominant vioaie (cu excepția pieselor nr. 5 și 6 (în mișcările *poco adagio* și *poco lento).*

Tot pentru corul de femei din Hamburg au fost compuse în vara anului 1859 și cele *4 Cântece* pentru cor de femei, doi corni și harpă (op. 17), de variată substanță emoțională: liric – primul cântec, inspirat de versurile lui Ruperti *(Răsună cântec de harpă);* meditativ – cel de al doilea *(Cântecul clown-ului),* pe text desprins din *Noaptea regilor* de Shakespeare; pastoral – al treilea *(Grădinarul),* după Eichendorff; epic – ultimul *(Cântecul lui Fingal)* după un poem de Ossian, în traducerea lui Herder. De data aceasta mișcarea lentă este cea care predomină de-a lungul celor patru miniaturi corale (înlocuită doar într-a treia piesă cu *Allegretto),* în timp ce acompaniamentul harpei (în special în prima piesă) și al cornilor, învăluie cu melancolie simțămintele exprimate în partida vocală.

În câteva piese din grupul *12 Cântece și romanțe pentru cor de femei a cappella* (op. 44), compuse în cea mai mare parte tot la Hamburg și în aceeași perioadă, Brahms se inspiră din poezii ce portretizează femeia, așa cum a surprins-o Chamisso *(Morărița),* Uhland *(Călugărița)* sau Wilhelm Müller *(Logodnica).* Coloritul melancolic, caracteristic cântecelor din grupul op. 17 străbate și în aceste piese corale, de la prima pagină *(Cântec de iubire)* până la ultima *(Noapte de martie),* ca o rezonanță a sentimentelor ce se degajă din majoritatea modelelor populare în care este cântată dragostea și frumusețea naturii.

Scanned with OKEN Scanner

Influențe ale liricii populare străbat și în cele *Trei cântece pentru cor mixt a cappela* (op. 42), lieduri corale inspirate din versurile unor poeți reprezentativi pentru valorificarea fondului folcloric: *Serenada* (pe un poem de Clemens Brentano), *Vineta* (legenda unui oraș scufundat, versificat de Wilhelm Müller) și *Cântecul funebru al lui Dartula* (după poemul lui Ossian, desprins din antologia lui Herder – *Stimmen der Völker).*

Îndrăgostit de poezia populară, de farmecul legendelor ei, Brahms s-a manifestat permanent și ca un credincios protestant, pentru care lectura de fiecare seară a *Bibliei* devenise o necesitate spirituală. Astfel, în cursul anilor 1850–1860, în care începe să se afirme creația corală, apar și primele lucrări izvorâte din educația sa religioasă protestantă: *Psalmul al XIII-lea pentru cor de femei pe trei voci și orgă sau pian* (op. 27), căruia i-au urmat cele două *Motete pentru cor mixt a cappella* (op. 29) și *Cântecul sacru pentru cor mixt și orgă sau pian* (op. 30).

În stilul *a capella*, inaugurat de Brahms în prima versiune a corurilor *Cântecele Mariei,* sunt compuse doar cele două *Motete* (op. 27) *pentru cor mixt la cinci voci.* Primul, inspirat de textul unui imn protestant datând din secolul al XVI-lea, este conceput în spiritul muzicii lui Bach, atât ca formă (Coral și Fugă), cât și ca elaborare polifonică. Aportul brahmsian apare însă în inventivitatea prelucrării motivelor (preluate din Coral) de-a lungul muzicii din Fugă.

Cel de al doilea, *Motet*, inspirat de versetul al 12-lea al Psalmului LI, se remarcă printr-o tratare mai liberă a vocilor, cu deosebire în Fuga finală *(Allegro)*, care contrastează cu mișcarea lentă a celor trei secțiuni anterioare *(Andante – Andante espressivo, Andante)* și cu scriitura acestora, menținută voit în sobrietatea stilului de tradiție.

Concepția stilistică severă domină și în muzica celorlalte două lucrări religioase *(Psalmul al XIII-lea* și *Cântecul sacru)*, concepție corespunzătoare esteticii protestante. Dar peste sobrietatea polifoniei vocale și peste exprimarea arhaică adecvată fondului biblic (în *Psalm)* și textului lui Paul Flemming, datând din prima jumătate a secolului al XVII-lea (în *Cântecul sacru)*, pot fi observate evidente emancipări în tratarea partidei instrumentale (orgă sau pian).

Comentatorii creației lui Brahms nu au reușit să fixeze cu rigurozitate cronologia tuturor lucrărilor vocale aparținând acestei perioade ce precede stabilirea lui Brahms la Viena, prezentându-le fie după caracterul lor (religioase sau profane), fie după ordinea publicării și înscrierii lor în lista de opusuri. Cert este că de-a lungul celor zece ani care preced creația *Requiem*-ului *german,* realizările corale brahmsiene, de diversă destinație

Scanned with OKEN Scanner

sau componență a glasurilor, au alternat, constituind mărturia unor neîncetate experimente în domeniul artei polifonice vocale.

Două *Motete pentru cor mixt a capella* (op. 74), va mai crea Brahms după multă vreme, în vara anului 1877, pe care le va dedica lui Philipp Spitta, unul dintre prestigioșii cunoscători ai muzicii vechi. Privite în ansamblul creației centrale a listei de opusuri, *Motetele* op. 74 rămân o singulară mărturie de realizare inspirată de tematica religioasă și este de presupus că schițarea muzicii lor datează anterior momentului de creație. Ca și în concepția *Requiemului german,* Brahms își construiește muzica pe texte culese din *Biblie.* În primul *Motet (re minor)* apare pentru prima dată în creația lui Brahms un pesimism filosofic fără rezolvare, pesimism cu implicații în coloritul stilistic (aglomerări de cromatism, tensiuni ritmice, secționări interioare provocate de repetata întrebare *Warum?*). Structurată pe patru părți (pe succesiunea lent-rapid-lent-coral), muzica este condusă de o înaltă artă contrapunctică, repartizată pe patru voci (părțile extreme) și șase voci (părțile interioare).

Cel de al doilea *Motet (la minor)* este conceput strofic, pe un tradițional *cantus firmus,* preluat pe rând de vocile componente și terminat (strofa a cincea) cu o dublă fugă, intonată pe cuvântul „Amen" într-un viguros *Allegro.*

Creația corală pe tematică religioasă o va mai relua Brahms în anul 1889, când Hamburgul îi va recunoaște valoarea și-i va conferi titlul de cetățean de onoare, titlu pe care marele artist îl cucerise de-a lungul a trei decenii trăite departe de chemarea și ocrotirea lui.

Pentru acest eveniment care pecetluia împăcarea cu orașul natal, Brahms a compus un grup de coruri (op. 109) pe care l-a intitulat *Fest und Gedenksprüche* (Maxime și versete festive) și le-a dedicat primarului orașului, Dr. Carl Petersen.

Textele biblice de la baza celor trei coruri *a cappella* (concepute pentru opt partide) au fost alese de compozitor cu obișnuita-i migală, în intenția de a-și preciza atitudinea sa umanitarist-patriotică și de a îndruma compatrioții săi la înțelepciune. În primul cor *(Unsere Vater hofften auf dich* — Părinții noștri au sperat în tine), textul ales de Brahms înalță slavă victoriei asupra asupririi. Comentatorii creației brahmsiene au înclinat să întrevadă în acest prim cor festiv o aluzie la înfrângerea lui Napoleon de la Leipzig în anul 1813. Dar în următoarea piesă corală *(Wenn ein stärker...* Când un om puternic...) versetele religioase tind să amintească urmările nefastei trufii a victorioșilor, ceea ce pare a fi fost un „memento" pentru cei ce au învins Parisul în războiul de la 1870. Ultimul cor *(Wo ist so ein herrlich Volk?* — Unde se află un atât de măreț popor?) ilustrează încrederea,

Scanned with OKEN Scanner

admirația și dragostea compozitorului pentru patria sa, întruchipând concluzia tripticului coral.

Tempo-urile pe care Brahms și-a condus muzica (nr. 1 — *Feierlich bewegt;* nr. 2 — *Lebhaft und entschlossen;* nr. 3 — *Froh bewegt)* ca și strălucirea tonalităților celor trei imnuri corale *(fa major — do major — fa major)* reliefează caracterul festiv al întregii lucrări. Stilul sobru, pe linia tradiției polifonice preclasice germane (de la Schütz la Bach și Haendel), dar cu rădăcini adânci în arta maeștrilor precursori italieni, înlănțuie gândirea contrapunctică cu cea omofon-armonică, arhaismul antifoniei (între cele două grupuri corale alcătuite din soprane, altiste, tenori, basi) cu impresionante momente unisonice. Gradația și sensurile celor trei piese festive prezintă o deosebită unitate emoțională și stilistică, reprezentând o creație de remarcabilă actualitate pentru momentul în care a fost creată și care, prin conținutul și arta lor sintetizatoare, se înscrie în rândul lucrărilor cu atribute de perenitate.

La 9 septembrie 1889, ziua în care orașul Hamburg îl sărbătorește pe Brahms și îi conferă titlul de cetățean de onoare, formația corală Cecilia din localitate, dirijată de Hans von Bülow, a cântat în primă audiție noua creație brahmsiană. Aclamat și răsplătit cu entuziasm de public, Brahms nu putea bănui că urca pentru ultima oară pe estrada unei săli de concert din orașul copilăriei sale.

În cursul anului următor (1890), compozitorul vârstnic, ajuns la aproape șaizeci de ani, începe să-și facă ordine în lucrări și, așa cum s-a mai menționat, să pregătească pe cele terminate și apreciate de el ca valoroase pentru tipărire. Printre acestea figurează șase canoane pentru voci de femei care au fost compuse cu mulți ani în urmă (în 1859) pentru formația înființată de el la Hamburg. Antrenat de lectura lor, Brahms mai creează șapte asemenea piese, alcătuind grupul celor *13 Kanons* ce va apare în lista opusurilor sale cu nr. 113. Ordinea pe care a fixat-o în succesiunea lor apare în funcție de sursa poetică, vechile creații aparținând anului 1859 (cu nr. 1, 2, 8, 10, 11 și 12) alternând cu cele recent create. Tematica lor excelează prin varietate. Melancolia și pasiunea, gingășia și umorul din viziunea unor poeți ca Goethe (nr. 1 și 2), Eichendorff (nr. 7 și 8), Rückert (nr. 9–13), Fallersleben (nr. 6) sau ale unor anonimi barzi populari (nr. 3, 4 și 5) i-au inspirat o tot atât de variată muzică, concepută în stil canon. Cele 13 piese prezintă tradiționala tehnică a imitației canonice în diversele ei modalități de realizare, de la simplitatea relației la trei voci la complexitatea dublului canon și a canonului în oglindă, oferind formațiilor corale diferite grade de dificultate interpretativă.

Scanned with OKEN Scanner

CREAȚIA INSTRUMENTAL-CAMERALĂ

CREAȚIA PENTRU PIAN

Lista creației lui Brahms, cuprinzând 121 de opusuri, este deschisă de lucrări pentru pian. Pianul, instrumentul prin care miracolul muzical i s-a dezvăluit treptat, acel martor nedespărțit al serilor nesfârșite de trudă din copilărie și adolescență și prieten mereu alături, a dăruit lui Brahms un univers de plenitudine sonoră de-a lungul întregii sale vieți, un univers în care tânărul sau vârstnicul creator s-a simțit el însuși, deschis și generos în mărturisiri ca și în exuberanță, un univers în care putea gândi și construi cu limpezime. În lumea sunetelor lui și-a transpus viziunile fantastice culese din legendele și basmele ce i-au legănat copilăria, prin glasul lui a vorbit poetul și povestitorul, timidul și vehementul, visătorul și înțeleptul.

Prima realizare pentru pian pe care compozitorul o va marca cu număr de opus este *Scherzo în mi bemol minor*. Figurând pe al patrulea loc în catalogul creațiilor brahmsiene, lucrarea a fost compusă anterior primelor opusuri, desprinsă fiind din cuprinsul unei sonate pe care Brahms a renunțat să o mai desăvârșească. Exigent de la început față de munca sa, compozitorul a distrus numeroase pagini create în tinerețe, dar s-a oprit îndelung asupra celor ce-i reprezentau gândirea. Așa s-a întâmplat cu romanticul *Scherzo* (op. 4), atât de admirat și atât de discutat de-a lungul vremii. Problema pe care această pagină a literaturii pianistice a ridicat-o printre muzicienii vremii a fost în legătură cu motivul ei inițial, asemănător celui ce deschide *Scherzo în si bemol minor* de Chopin. Brahms a mărturisit că nu a avut prilejul să asculte sau să interpreteze până atunci nici una din lucrările marelui compozitor polonez, realitate pe care o va confirma și Albert Dietrich într-o scrisoare adresată lui Ernst Naumann în luna noiembrie a anului 1853: „Ceea ce este surprinzător la Brahms este tocmai faptul că, trăind cu totul izolat la Hamburg, el s-a dezvoltat fără a cunoaște nimic din opera lui Schumann sau Chopin, ca și a altor asemenea creatori". S-ar putea trage concluzia că înrudirea motivelor de debut ale celor două lucrări nu a fost decât întâmplătoare și că este vorba despre unul din acele cazuri de corespondență spirituală (cu implicații în exteriorizarea artistică) a unora dintre realizările aparținând acelorași epoci creatoare.

Construit pe dimensiuni mari, în forma de *scherzo* cu două *tri*-ouri interioare, acest colorat poem artistic al tinereții lui Brahms prezintă puternice trăsături romantice, o dată cu marca unui „talent neobișnuit de mare și

Scanned with OKEN Scanner

deosebit de profund", așa cum intuise profesorul său (Eduard Marxsen) cu ani în urmă.

Prima secțiune, *scherzo*-ul propriu-zis, se desfășoară vertiginos pe succesiunea a două idei muzicale: cea dintâi întretăiată de pauze, pulsând misterios; cea de a doua, deplin închegată melodic, cu tendințe de culminații energice, asemănătoare suflului epic popular eroic. Cele două *trio*-uri care se intercalează în desfășurarea muzicii (primul în *mi bemol major*, al doilea în *si major)* sunt episoade de lirism vibrant, cu nuanțe schumanniene (străine și acestea, pe atunci, tânărului compozitor nordic).

Nici creația lui Chopin și nici cea a lui Schumann nu pot fi considerate drept modele pentru realizarea acestui *Scherzo* și în general în realizarea *scherzo*-urilor brahmsiene din cadrul ciclurilor cvadripartite. Atmosfera lor impregnată de mister, de întunecimi și tensiuni epice, se impune ca fiind cu totul particulară, conturând o specifică spiritualitate — cea a nordului natal. Elementul fantastic, prezent în literatura și arta tuturor timpurilor, a găsit porți larg deschise și în perioada romantică, în care refugiul în simboluri și ireal favoriza disimularea ideilor cenzurabile. Dar Brahms a fost captivat de mic copil și pentru totdeauna de universul eposului nordic transpunându-i în muzică farmecul, fără a fi fost influențat de vreuna din creațiile contemporanilor săi. Ceea ce s-ar putea stabili ca legătură cu realizările anterioare este doar filiația cu modelul beethovenian, model care depășea semnificația denumirii genului *(scherzo* în limba italiană însemnând „glumă") și fixase dimensiuni de amploare formei lui. Dar și față de concepția beethoveniană *scherzo*-urile lui Brahms vor aduce remarcabile prospețimi, atât în fondul lor ideatic, cât și în construcția lor arhitecturală (prin suplețea particulară a formei). Se poate astfel stabili faptul că *unul din elementele de permanență din creația lui Brahms (specificitatea scherzo-urilor) se afirmă o dată cu prima realizare în acest gen* — Scherzo în mi bemol minor — *marcând implicația unei anumite formații spirituale (cea nordică) și particularizând, prin aceasta, una din manifestările romantismului brahmsian.*

SONATELE PENTRU PIAN

Lucrarea pe care Brahms o alege pentru a deschide lista sa de creație este *Sonata în do major,* terminată la Hamburg la sfârșitul anului 1853, deci după ce compusese *Scherzo-ul în mi bemol minor* (1851) și după ce

terminase și a doua sa sonată pentru pian *(Sonata în fa diez minor* pe al cărui manuscris figurează data „noiembrie 1852"), lucrare plasată pe locul următor al listei (op. 2).

Determinant în această ordine fixată de compozitor la douăzeci de ani a fost factura temei de debut a *Sonatei în do major*, concepută în spiritul ultimelor mesaje beethoveniene. Este o idee de forță, construită pe motive incisive, despicate tăios în creșterea lor unitară, asemenea temei inițiale din sonata *Hammerklavier* de Beethoven. Nu a rămas nici o consemnare în legătură cu înrudirea ritmică și mai ales expresivă a celor două idei muzicale, dar este cert faptul că tema sonatei lui Brahms poartă o subtilă aluzie programatică așa cum va purta, decenii mai târziu, și tema din finalul primei sale simfonii, ale cărei rezonanțe beethoveniene (de asemenea deliberat marcate) vor dezvălui din nou atitudinea sa estetică.

Primele două sonate, create una după alta ca dintr-un singur impuls, prezintă numeroase trăsături comune. Ca formă, amândouă adoptă ordinea cvadripartită tradițională: *Allegro, Andante, Scherzo, Final.* În opoziția dintre planurile ciclului de sonată și desfășurarea interioară a părților ei componente, Brahms continuă logica arhitecturii clasice (într-o vreme în care dezvăluirea unor evenimente programatice determinase evidentă libertate desfășurării muzicale). Dar ceea ce Brahms aduce nou, romantic, în conflictul dintre idei, al dezvoltării lui și al transformării finale, este substanța sferelor opuse. Principala sursă a originalității primelor sonate trebuie căutată din nou în specificul eposului nordic, cu basmele, legendele și baladele lui. Pentru că imaginile dure își împletesc mereu cursul cu frânturi de speranță, cu meditații și apariții fantastice, până la rezolvarea afirmativă a dezbaterilor. Din acest punct de vedere, al particularului, puțini sunt compozitorii care au reușit să-și afirme trăsăturile proprii, grefate pe spiritualitatea ambianței natale, de la începutul realizărilor lor, așa cum se întâmpla în cazul lui Brahms.

Pe această specifică spiritualitate, ideile se afirmă în cadrul formei de sonată a primei părți (din desfășurarea muzicii ale ambelor lucrări), aducând ecouri ale confruntărilor dramatice din epica anonim-populară nordică, prin fizionomii ce imprimă patos eroic și vehemență (tema principală), în opoziție cu simplitatea reveriei caracteristică temelor secundare. Clasic în problematica pusă și în tratarea ei conflictuală, Brahms prezintă o viziune romantică a formei de sonată prin specificul conținutului emoțional și prin factura lui națională.

Dorința de a sublinia de la început specificul național al muzicii îl determină pe Brahms să facă un gest unic, considerând întreaga sa creație instrumentală. În partea lentă a *Sonatei în do major (Andante, în do*

Scanned with OKEN Scanner

minor), el fixează nu numai sursa inspirației sale, prin indicația „Nach einem altdeutschen Minneliede" (după un vechi cântec de dragoste german), dar plasează sub note și textul pe care vechiul cântec de dragoste german a circulat, marcându-l silabic. Mai mult decât atât, el specifică prin indicații puse între portative, prezența unui solist *(Vorsänger* – măsura 1-2 și 4-6) în alternanță cu un grup coral (măsura 3-4 și 7-12), reliefând astfel autenticitatea stilului dialogat, caracteristic practicii populare germane. Pe acest nealterat citat de cântec popular, Brahms a realizat patru variații în spiritul simplității improvizatorice, modificările neafectând linia melodică mereu păstrată în bas (excepție făcând doar variația a treia), ci doar ansamblul ornamentației. O învestmântare mai elaborată apare în ultima variație (în *do major*), în care tratarea vocilor de mijloc amintește stilul coralelor lui Bach. Concepția polifonică, menținută pe linia simplității modelelor populare, este caracteristică și pentru ultima secțiune a părții lente *(Coda* – pe motivul inițial al temei de bază, tratată în canon).

Și în *Sonata în fa diez minor* muzica părții lente *(Andante con espressione* – în *si minor)* este construită pe variații inspirate de melodia unui cântec de dragoste german, al cărui text a rămas fixat pe manuscrisul dăruit de compozitor lui Albert Dietrich.

Legătura cu muzica populară și afinitatea cu tehnica variației pe o temă, așa cum acestea apar afirmate în primele sonate compuse de Brahms, se vor impune ca trăsături caracteristice pentru manifestările estetice și stilistice ale compozitorului din oricare perioadă de creație a evoluției sale, încununând și ultimele pagini ale muzicii sale instrumentale *(Sonata pentru clarinet și pian în mi bemol major* – op. 120, nr. 2), creație care va încorpora un robust dans popular în partea a treia și variații pe o temă – în *Final).*

Trecerea spre partea a treia este în ambele sonate directă, fără respirație (*attaca il Scherzo* – cere compozitorul sub ultima notă a *Andantelui).* Impulsul viguros (în *Sonata în do major)* și suflul epic (în *Sonata în fa diez minor)* risipesc lirismul din variațiile părților anterioare. Dar forma clasică tripartită *(scherzo-trio-scherzo)* oferă posibilitatea îmbinării celor două atitudini (obiectiv-subiectiv), secțiunea mediană a formei *(trio)* readucând în ambele cazuri nuanțele reveriei proprii atât temelor secundare din primele părți, cât și lirismul cântecelor de dragoste din părțile lente. Unitatea gândirii muzicale se impune în special în *Sonata în fa diez minor,* în care tema din *Scherzo* derivă, melodic și ritmic, din tema *Andantelui.*

Privind în general tipologia ciclului de sonată din creațiile camerale brahmsiene, se poate remarca faptul că de la început *scherzo*-urile vădesc cea mai categorică originalitate a fanteziei compozitorului. Alternanța dintre

Scanned with OKEN Scanner

viguros și elegiac, dintre asprime și melancolie și mai ales fugarele viziuni fantastice de o plasticitate uneori vizuală, imprimă simfonismului lui Brahms trăsături proprii, de neconfundat.

Și finalurile primelor două sonate ilustrează strălucit specificul simfonismului lui Brahms, așa cum acesta, în variatele lui manifestări, se va preciza în viitoarele creații. Ceea ce se impune în ambele sonate și onorează concepția compozitorului ce nu împlinise încă douăzeci de ani, este realizarea unei sinteze muzicale concluzive de matură măiestrie. În ultima parte a *Sonatei în do major (Allegro con fuoco)* pot fi surprinse legături cu fiecare dintre mișcările anterioare. Atmosfera năvalnică a secțiunii *Scherzo* este continuată în concepția ritmică a temei principale (din forma sonată-rondo), dar în același timp apare cu evidență derivația acesteia din motivul inițial al ideii muzicale de debut a sonatei. Suflul liric, caracteristic temelor secundare din partea întâi, a *Andantelui*, ca și a secțiunii *trio* din *Scherzo* este desfășurat pe dimensiuni ample și în muzica acestui Final, în cele două episoade cu rol de cuplet: în primul — elegiac, inspirat dintr-o baladă scoțiană *(My heart is in the Highlands)*, al cărui text a fost integrat de Herder în antologia *Stimmen der Volker* (Glasul popoarelor); al doilea — de o simplitate tipic populară, amintind puritatea liedului schubertian.

În Finalul *Sonatei în fa diez minor (Allegro no troppo e rubato)*, Brahms încadrează forma de sonată între *Indroduzione (Sostenuto)* și un epilog *(Molto sostenuto)*, ambele fragmente (concepute în stil improvizatoric, cu pasaje ascendente și descendente — împodobite cu triluri) având rolul de a crea un fond poetic concluziei muzicale. Și de data aceasta se impune gândirea unitară a simfonismului, tema principală a formei de sonată înfiripându-se din improvizațiile introducerii poetice. Dar și în structura formei de sonată propriu-zisă a Finalului se strecoară o timidă libertate, între expoziție și dezvoltare intercalându-se un șir lung de acorduri construite pe valori mari, arpegiate, amintind și acesta factura improvizatorică a secțiunii *Introduzione*.

Rezolvările finale condensează în ambele cazuri întreg cercul de idei dezbătute de-a lungul primelor trei părți, impunând elementul afirmativ. Pe concepția concluziilor clasice, Brahms realizează variate aspecte de îmbinare a soluțiilor tradiționale, în funcție de natura ideilor dezbătute. Este o subordonare ce constituie principala normă diriguitoare în construcția muzicală brahmsiană. Acestei norme i se supune și stilul pianistic, care nu poartă de la prima la ultima pagină urmele vreunei tendințe spre bravură tehnică sau spre o ornamentație menită să favorizeze virtuozitatea și efectele de interpretare. Ceea ce caracterizează scriitura pianistică a acestor lucrări

Scanned with OKEN Scanner

este o anumită amploare sonoră cu rezonanțe orchestrale. Succesiuni de terțe și sexte, de octave dublate în bas (amintind repartizarea vocilor în compartimentul suflătorilor din orchestra simfonică), de arpegii și pasaje (sugerând unduirile harpei), de ritmuri ostinate (evocând suflul timpanilor), de acorduri masive și tendințe de extindere pe suprafețe sonore largi în momente de dinamizare a acțiunii muzicale imprimă concepției pianistice o amplă sonoritate, concepție ce va deveni o captivantă probă de măiestrie în arta interpretativă.

Cea de a treia sonată pentru pian *(Sonata în fa minor* – op. 5), unul din puținele documente muzicale confesive brahmsiene de romantică intensitate (așa cum va fi pentru perioada următoare și *Cvartetul cu pian în do minor)*, se plasează în rândul celor mai valoroase realizări ale literaturii pentru pian ale timpului.

Ca formă se desfășoară în cinci părți, prezentând o primă derogare de la structura cvadripartită tradițională, respectată de Brahms în sonatele anterioare. În cadrul acestei arhitecturi este realizat un remarcabil model de unitate ciclică, marcând (după Beethoven, Berlioz, Liszt și Schumann) un moment de specifică contribuție în istoria simfonismului romantic. Pentru că sentimentul impetuos, dezvăluit o dată cu prima idee muzicală, va genera un întreg univers sonor, depănându-se în continuă diversitate, dar nedetașându-se de esența lui primară.

Prima parte, *Allegro maestoso* în formă de sonată, impune ideea principală, de intensă frământare interioară, idee construită pe un motiv vehement, reluat în secvențe ascendente (în *forte* și *fortissimo)* și pe o replică depresivă (fraza a doua, în *pianissimo* – măsura 7–16). În desfășurarea acestei teme sunt cuprinși patru germeni ai construcției muzicale, fiecare din aceștia conținând latura unui simțământ ce va intra în dezbaterile dramaturgiei ulterioare. Primul este ilustrat de o formulă întrebătoare, cu rădăcini în gândirea lui Beethoven (așa cum aceasta fusese formulată cel mai direct în finalul ultimului său cvartet de coarde – *Cvartetul în fa major).* Brahms pare a intenționa să-i anticipeze răspunsul, marcându-l simultan (polifonic) prin a doua formulă generatoare a muzicii, cu sens ascendent expansiv. Dar în desfășurarea primei fraze, basul subliniază sensul depresiv al ideii, prin cursul său descendent și cromatizat. În acompaniamentul frazei a doua, răsună și cea de a patra celulă generatoare, un motiv ritmic, purtător și el al unui ecou beethovenian. Întreg materialul expozitiv complex al formei de sonată va da impresia unei tratări variaționale, datorită încorporării primelor trei celule generatoare în plămada muzicii lui (celula a patra având implicații doar în ultimele trei părți ale lucrării). Elementele primului grup tematic vor fi dominante în dezvoltarea formei de sonată, ceea ce intensifică

Scanned with OKEN Scanner

în continuare sensurile interogative din secțiunea expozitivă. În angrenajul prelucrărilor omofonice și polifonice aduce un plus de tensiune factorul ritmic (insinuarea măsurii 5 / 4 în cursul de 3 / 4, măs. 74), intervenția unor serii de triolete (măs. 78–83), desfășurarea sincopată la vocile superioare întovărășind formule interogative din ce în ce mai stinse ale vocii din bas (măs. 88–116 și 123–130). Tendința ascendent-interogativă continuă și în secțiunea reexpozitivă, sensibil dinamizată, și doar în *Coda (Piu animato)* se întrezărește rezolvarea frământărilor organic înlănțuite, așa cum acestea se succed în muzica primei părți a sonatei.

Partea a doua *(Andante espressivo)* se înscrie printre cele mai emoționante confesiuni muzicale ale creației romantice. După părerea unora dintre biografii lui Brahms, poezia acestei pagini pianistice tălmăcește sentimentul de încântare trăit de compozitor în timpul peregrinărilor făcute pe valea Rhinului, excursie ce a precedat momentul întâlnirii cu familia Schumann la Düsseldorf. După părerea altora, ea este rodul unui puternic simțământ de iubire ce se înfiripă în sufletul artistului de douăzeci de ani. Oricare ar fi fost legătura dintre sursa inspiratoare și realizarea acestei nocturne, este cert că ea rămâne una dintre puținele destăinuiri pasionate făcute de Brahms, fără obișnuita sobră zăgăzuire a sentimentelor sale. O mărturie în acest sens o constituie prezența versurilor lui Sternau (cu rol de motto) care o pregătesc. (În traducere liberă: *Se lasă noaptea, luna strălucește / Două inimi unite prin iubire / se înlănțuie cu beatitudine).* Muzica acestei părți lente, structurată pe trei secțiuni, urmărește sensul celor trei rânduri ale versurilor. Prima secțiune *(la bemol major)* are funcție introductivă, sugerând liniștea și farmecul nopții. Melodia se deapănă lin, arpegiat, la început independentă de substanța celulelor generatoare din tema principală a părții anterioare. Legătura cu prima dintre acestea apare în fragmentul *piu piano*, cu indicația *ben cantando* din desfășurarea acestui episod descriptiv. În secțiunea a doua *(Poco piu lento,* în *re bemol major)* pare a fi sugerată taina unor șoapte (dialogul dintre partidele celor două mâini) plasticitate muzicală ce încadrează un episod median (fragmentul *con passione e molto espressivo)* cu tendințe de intensificare a sentimentului. Tonalitatea *re bemol major* este menținută și în a treia secțiune care aduce – prin intermediul unei vechi melodii populare germane (pe textul *Stau în întunecatul miez de noapte)* o trecătoare obiectivizare a lirismului (este melodia ce va fi citată de compozitorul român Mihail Jora la începutul *Sonatei* sale *pentru pian în re bemol major*, op. 21). Tratarea melodiei populare va fi însă intens dramatizată, culminând în episodul *fortissimo* (măs. 28-33) al acestei secțiuni, în ambele ipostaze putându-se face legătura cu primele două celule generatoare ale primei idei muzicale din această

Scanned with OKEN Scanner

sonată. Cu o *Coda* pe o desfășurare acordică (în nuanțe *pianissimo*, mișcare *Adagio* și sonorități ale registrului grav) se încheie nocturna brahmsiană, încununată și cu frânturi din reveria melodiei simple inițiale.

Mișcarea a treia *(Scherzo – Allegro energico)* impune un viguros contrast în ansamblul lucrării. Este un vals frenetic, cu exuberanță învăluită de elemente fantastice. Valsul, caracteristicul dans al secolului al XIX-lea, cu frecvente implicații în construcția simfonică romantică, este integrat în sonata lui Brahms cu rol expresiv de un remarcabil inedit, așa cum va fi dezvoltat ulterior în muzica secolului XX. Este vorba de insinuarea unor nuanțe grotești în limbajul armonic și în factura înăsprită a ritmului, cu semnificația unei ambianțe ostile, străine de puritatea sentimentelor din partea lentă. În secțiunea mediană a formei de *scherzo (Trio)*, tumultul dansului este întretăiat de reverie, amintind lirismul ideilor secundare din prima parte și mai ales poezia părții lente. De data aceasta pătrund și idei depresive, așa cum exprimă formula ritmică din bas derivată din a patra celulă generatoare, sau cum apare în dinamizarea lor (măs. 74 și următoarele). Reluarea secțiunii *Scherzo* – după lirismul din *Trio*, cu melancolia și gravitatea muzicii exprimată în stil de coral – augmentează contrastul dintre sferele simțămintelor, cu atât mai mult cu cât cea de a patra parte – *Intermezzo, Andante mosso* – intensifică nuanțele depresive afirmate în debutul lucrării. În afară de faptul că Brahms îndrăznește să facă o derogare de la arhitectura cvadripartită tradițională, el simte nevoia să pună și un titlu programatic – *Rückblick* (privire în urmă) – ceea ce ilustrează intenția compozitorului de a continua sensurile confesive, marcate prin citarea versurilor lui Sternau ca motto al părții lente. Corespunzător acestui titlu, amintirile visului de iubire se succed, țesute pe tema principală a *Andantelui.* Intervine astfel o nouă derivație ciclică ce contribuie la organica unitate a ansamblului. Dar ca și în partea mediană din *Scherzo*, se face și de data aceasta remarcată tendința de dramatizare a elementului liric, prin intervenția semnalului ritmic (derivat din a patra celulă generatoare), care capătă ecouri funebre, deosebit de caracteristice gândirii și exprimării romantice. Prezența acestui semnal ritmic, afirmat în tema principală a primei părți, reluat în partea a treia (în *trio),* domină muzica părții a patra, purtându-și semnificația sumbră până la ultimele ei măsuri.

Antiteza ideatică pe care s-a construit muzica primelor patru părți se impune și în *Final* (partea a V-a – *Allegro moderato ma rubato)*, care reunește transfigurat ideile muzicale anterioare, ca o a doua privire înapoi, dar dintr-o nouă ipoteză afectivă. Trei teme readuc pe rând nuanțe ale sentimentelor trecute, derivând din angrenajul celulelor generatoare. Prima temă *(fa minor)* este alcătuită din motive scurte, dialogate, prezentate în

Scanned with OKEN Scanner

variate confruntări, amintind caracterul impetuos al temei principale din *Allegro* inițial, dar fiind în același timp înrudită direct (prin a doua ei frază, în *pianissimo)* și cu tema *Scherzo*-ului. Cea de a doua temă *(la major)* — evocând trecător sfera simțămintelor lirice din desfășurarea părții anterioare ocupă fie locul unui prim cuplet (prin încadrarea ei de către muzica temei principale), fie a unei teme secundare (prin contrastul ei tonal și expresiv) în interpretarea unei construcții pe forma de sonată. Dar cea mai mare importanță în ansamblul *Finalului* o are tema a treia *(re bemol major)*, concepută în stil de coral german, ce amintește atât a treia fizionomie a temei principale din prima parte, cât și a întregii lucrări, reluată în șase interpretări ritmice și polifonice (dominate de stilul canon) și capătă în ultima ei interpretare (stil *stretto*, mișcarea *Presto*, nuanța *piano*, tonalitatea *fa major)* expansiune maximă, impunând concluziei un categoric sens afirmativ. În această nouă viziune este integrată și expresia semnalului ritmic ciclic (preluat din a patra celulă generatoare), care întretaie ultima variantă a temei finale (măsura 309–310).

Privită în ansamblu, forma acestui *Final* prezintă remarcabile particularități. Ea îmbină elementele formei de sonată cu cele ale formei de rondo și ale temei cu variații. Pentru că tema principală se impune în țesătura muzicii, fie întretăind diferitele episoade, fie înfruntând afirmarea lor, ca și pe cea a variațiilor finale, cu care alternează sau pe care le contrapunctează cu deosebită pregnanță. Concepția arhitecturală a acestei ultime părți a sonatei dovedește și complexitate și măiestrie, prin procesul de sinteză pe care compozitorul îl realizează între principiul dezvoltator ciclic, factura cântecului popular, a coralului german și specificul gândirii polifonice preclasice, gândire în care Brahms, asemenea lui Beethoven în ultimele sale sonate pentru pian, a găsit o viguroasă modalitate de rezolvare a sensurilor conflictuale.

VARIAȚIUNILE PE O TEMĂ PENTRU PIAN

În cultivarea tradiționalei tehnici a variațiunii pe o temă, Brahms a fost un constant creator. Afirmată în părțile lente ale primelor sonate (op. 1 și 2), arta variațională continuă să se impună cu deosebită forță din prima etapă a afirmării compozitorului. Primele două creații în această tehnică se alătură numelui lui Robert Schumann, din a cărui muzică Brahms și-a desprins subiectele.

Scanned with OKEN Scanner

Primele *Variațiuni pentru pian pe o temă de Schumann* (op. 9) le-a creat Brahms pentru a fi dăruite Clarei Schumann la nașterea celui de al șaptelea și ultimul ei copil în ziua de 11 iunie 1854, cel care va primi numele de Felix (în amintirea lui Felix Mendelssohn-Bartholdy), creație ce se înscrie printre cele mai impresionante omagii muzicale create de-a lungul timpului. Impresionantă este în primul rând împrejurarea în care ea s-a înfiripat: cea a apariției unei vieți în ambianța familiei din care tatăl plecase pentru totdeauna; impresionantă este și concepția lucrării, dominată de o idee muzicală aparținând lui Schumann *(Album-Blatt,* op. 99, nr. 1), temă pe care cu un an înainte compusese și Clara un ciclu de variațiuni pentru a fi dăruite soțului ei la aniversarea zilei lui de naștere. Alegerea unei teme cu anumite semnificații biografice, ca și prezența unor alte idei muzicale desprinse din creația lui Robert Schumann (variația a 9-a din lucrarea lui Brahms fiind inspirată din *Album-Blatt* nr. 2), sau a Clarei Schumann, ultimele măsuri ale variației a 10-a citând începutul unei melodii compuse de ea, melodie pe care Robert Schumann a compus și el ulterior frumoasele *Impromptues* pentru pian (op. 5), ilustrează cu evidență intenția lui Brahms de a omagia prin cele 16 variațiuni ale noii sale compoziții căsnicia marilor săi prieteni. În legătură cu această creație au rămas notate câteva impresii în jurnalul Clarei Schumann: „El (Johannes Brahms — n.a.) mi-a compus variațiuni pe profunda și minunata ta temă, care m-a emoționat atât de mult anul trecut când și eu însămi am compus variații pe ea, pentru tine. Atenție duioasă, care m-a impresionat nespus". Deosebit ecou au avut *Variațiile op. 9* și în sufletul lui Robert Schumann, internat în spitalul de la Endenich, de unde nu va mai putea reveni în mijlocul familiei sale. „De ce nu pot veni eu însumi să ascult splendidele tale *Variații* cântate de tine sau de Clara, despre a cărei interpretare mi-a scris de curând Joachim?", scria el lui Brahms, înmănunchind într-o frază, ca într-un prețios buchet, numele celor trei muzicieni pe care îi prețuia și de care era acum despărțit. „Cât de ușor poți fi recunoscut, își continua el observațiile în aceeași scrisoare, după strălucitoarea bogăție a fanteziei și după profunzimea artistică, reuniune de calități pe care eu nu am avut până acum prilejul să o întâlnesc."

Cea de a doua lucrare, *Variațiuni pentru pian pe o temă de Schumann* (op. 23) o va crea Brahms în perioada trăită la Detmold, un an după tragica moarte a lui Schumann. Concepția noii lucrări, de data aceasta pentru pian la patru mâini, face legătura cu drama de curând trăită în preajma sa în sanatoriul de la Endenich, tema variațiunilor fiind compusă de ilustrul romantic nu de mult, în perioada primelor sale crize de rătăcire, temă pe care el susținea că i-a fost transmisă de Schubert și de Mendelssohn-Bartholdy prin intermediul îngerilor, în noaptea de 17 februarie a anului

Scanned with OKEN Scanner

1854. Cele zece variațiuni pe această dureroasă amintire muzicală par a îmbina personalitățile celor doi compozitori în ceea ce acestea aveau mai caracteristic: simplitate, noblețe, sensibilitate poetică. Și oare faptul că Brahms a încredințat variațiile sale, inspirate de tema celui pe care îl omagia, unui cuplu de interpreți (lucrarea fiind gândită pentru pian la patru mâini) nu poate fi tălmăcit ca o discretă intenție de a marca legătura dintre aspirațiile lor comune?

Privită în ansamblu, noua creație a tânărului Brahms este impresionantă de la început, atât prin aluzia ei programatică, cât și prin măiestria realizării ei. Drumul de la conturul temei schumanniene (în *mi bemol major)* până la profunzimea ultimei ei variații (un marș funebru în aceeași tonalitate), este o demonstrație de cursivitate a gândirii muzicale, în pofida tendinței de secționare prin care se manifestă forma. Sentimentul de duioșie domină și conduce cursul transfigurărilor muzicale, făcând arareori loc accentelor de forță (variația a 6-a și a 9-a) și învăluind cu noblețe momentele funebre (variația a 4-a și a 10-a). Intensitatea acestui sentiment dominant imprimă și atenuarea contrastului clasic dintre variațiuni, care par a se pregăti și a se împlini una pe alta așa cum prezintă variația a 2-a și a 3-a și a 8-a și a 9-a. Se face remarcată și o îndepărtare de la originea tematică (variația a 5-a), dar ideea muzicală inspiratoare („Geister Thema") este apoi reluată cu amplificată expresie în variația a 6-a și cântată dureros în finalul lucrării. Caracterul funebru al ultimei variații reliefează sensul programatic al creației lui Brahms, întregind profunzimea unui nobil omagiu artistic.

Din corespondența purtată cu Joachim sau din însemnările elevilor lui Brahms (dintre care cele ale lui Gustav Jener au rămas consemnate în studiul *Johannes Brahms ca om, profesor și artist)* pot fi desprinse câteva dintre principiile pe care s-a sprijinit măiestria sa variațională, principii pe care le-a cultivat și dezvoltat necontenit, până la culmea pe care o va atinge în finalul *Simfoniei a IV-a.* Brahms atrăgea atenția asupra importanței pe care o are alegerea temei de bază în desfășurarea căreia trebuie întrezăriți germenii viitoarelor ipostaze ale unei gândiri muzicale. Importantă considera a fi și realizarea vocii din bas, ca permanent ghid și element de control al fanteziei creatoare. Cu condiția de a urmări cu perseverență „atingerea unui țel" arta variației pe o temă însemna pentru Brahms forma ce putea reuni cel mai strâns și mai organic imaginația și bogăția sentimentelor unui compozitor.

Asemenea reflecții transmise de discipoli și de prieteni, pentru că Brahms, spre deosebire de contemporanii săi romantici, nu a lăsat nici o formulare teoretică asupra esteticii și principiilor sale de creație, se găsesc cu evidență reflectate în cele două serii de variații pentru pian compuse în

Scanned with OKEN Scanner

aceeași perioadă: *Variațiuni pe o temă originală* și *Variațiuni pe o temă ungară*, grupate sub nr. de op. 21. Plasarea lor în lista de creație înaintea *Variațiunilor pe o temă de Schumann* s-a datorat anului de publicare (1861) în care Brahms termină și *Variațiunile* op. 23 (al căror subiect îl obsedase pe compozitor din anul 1856, dar pe care le va publica doi ani mai târziu, în 1863).

În *Variațiunile pe o temă originală* (op. 21, nr. 1) dualitatea clasic-romantică a stilului brahmsian se impune cu deosebire. Clasic prin alegerea formei, prin limpezimea construcției ei, prin logica dezvoltatoare și prin finalitate, Brahms se dovedește romantic în substanța muzicii, cu deosebire în limbajul ei. Tema generatoare părăsește simetria clasică, desfășurându-se pe două fraze a nouă măsuri fiecare și diversificându-se până la estompare, iar complexitatea armoniei (var. a 8-a), a ritmicii (var. a 3-a), ca și sonorităților orchestrale (var. a 9-a), sau coloritul fantastic (var. a 10-a) și popular (var. a 11-a), plasează concepția creației în rândul modernității romantice.

În *Variațiunile pe o temă ungară* (op. 21, nr. 2) se manifestă o altă trăsătură care va marca frecvent creația lui Brahms, cea a legăturii cu intonațiile și ritmurile ungare, pe care le cunoscuse încă din anii copilăriei. Mai întâi în localurile Hamburgului în care cânta alături de tatăl său, localuri în care răsunau și cântece ale refugiaților politici unguri; mai târziu prin intermediul lui Eduard Remeny. Fusese sălbatic de atrăgătoare această muzică, atât pentru micul pianist, cât și pentru compozitorul plecat la drumeție alături de violonistul ungur, în vara anului 1853.

Cele 13 variații pe melodia ungară dezvăluie din nou inventivitatea ritmică (alternarea măsurilor de 3 / 4 cu cele de 4 / 4 conducând uneori la o impresie de asimetrie). De semnalat este faptul că Brahms asemenea lui Liszt, contemporanul său de origine ungară, a cunoscut și a valorificat în paginile creației sale doar elemente ale muzicii ungare orășenești, o muzică transmisă din generație în generație de către tarafurile de lăutari. Fără să fi putut pătrunde în adâncimea folclorului autentic, el are meritul de a fi captat în tehnica scriiturii tradiționale specificul inflexiunilor improvizatorice și pulsul capricios al ritmicii unei muzici de o originală vibrație. Acest merit care poate fi surprins în cursul *Variațiilor* (op. 21, nr. 2) și cu deosebire în finalul lucrării (fragmentul următor variației a 13-a, conceput în spiritul unui avântat ceardaș) se va afirma în numeroase pagini ale muzicii de cameră și în întreg șirul de *Dansuri ungare* pe care compozitorul le va publica în anul 1869.

Coloritul muzicii ungare se insinuează și în următorul grup de variații pentru pian – *Variațiile pe o temă de Haendel* (op. 24), compuse de Brahms în 1861 și publicate un an mai târziu, lucrare plasată de comentatori printre

Scanned with OKEN Scanner

cele mai de preț realizări ale genului, considerând întreaga literatură pianistică.

Într-adevăr, mănunchiul de variații op. 24 este deosebit de reprezentativ pentru concepția de creație brahmsiană, concepție pe cât de puternic înrădăcinată în tradiție, pe atât de viguros original manifestată în substanță și soluții stilistice. Legătura cu tradiția o realizează de la bun început forma variației pe o temă, formă în care și-au încercat fantezia creatoare generații întregi de compozitori, de la virginaliștii englezi ai secolului al XVI-lea până la monumentala artă beethoveniană; legătura cu tradiția o face direct și omagial, însăși tema inspiratoare, temă desprinsă din *Suita în si bemol major* din al treilea caiet de *Lessons* compus de Haendel la Londra, în anul 1733 (Editura Peters, caiet III, p. 6). Suflul novator al lucrării îl aduc sonoritățile orchestrale, simfonice ale țesăturii pianistice, îl aduc culorile învesmântării armonice și cursul ritmic capricios sau echivoc care imprimă lucrării un caracter de permanentă diversitate, în pofida faptului că tonalitatea temei *(si bemol major)* se menține de-a lungul lucrării, cedând doar pasager locul tonalității omonime minore (var. a 5-a, a 6-a și a 13-a) sau relativei ei minore (var. a 21-a). Prospețime imprimă gradația dinamică a desfășurării variațiilor, încoronate de impunătoarea *Fugă* finală (cu subiect exprimat prin primele patru note ale temei lui Händel și cu deosebire elementele culese din stilul lăutăresc ungar în spiritul unui preludiu de ceardaș (var. a 13-a) sau a unui dezlănțuit dans țigănesc (var. a 14-a). Gândirea lui Haendel, care a construit și el în cadrul suitei sale 5 variații pe această temă, este prezentată de-a lungul celor 25 de variații compuse de Brahms. Dar vibrația amplă a muzicii händeliene este mereu învăluită de sensibilitatea și graiul brahmsian, de farmecul poetic al muzicii lui (var. 5 și 6, 11 și 12, 20 și 21). Ceea ce leagă cele două concepții componistice, despărțite de mai bine de un secol, este desigur impresionanta sinceritate artistică, atitudine pe care s-a construit necontenit împletirea dintre vechi și nou din șirul neîntrerupt al marilor contribuții.

Ultima creație în acest gen, *Variațiunile pentru pian pe o temă de Paganini* (op. 35), va fi compusă de Brahms de-a lungul anului 1863, an în care el a fost numit în postul de dirijor al Asociației Wienersingakademie. Inspirată de uluitoarea virtuozitate a pianistului Karl Tausig, noua lucrare ocupă un loc cu totul aparte în ansamblul creației brahmsiene, fiind singurul caz în care compozitorul s-a preocupat de tehnica pianistică. Ea va fi publicată trei ani mai târziu (1866) de Editura Rieter-Bidermann în cuprinsul a doua caiete, fiecare prezentând câte 14 variații pe tema *la minor* a *Capriciului nr. 24* din dificilul ciclu al *Capriciilor pentru vioară solo* compus de ilustrul violonist italian. Nu este lipsită de semnificație alegerea

Scanned with OKEN Scanner

acestei teme pentru mănunchiul de studii prin care Brahms dorea să dea soluții de rezolvare dificultăților tehnice. În primul rând, numele lui Paganini, cel mai reprezentativ exponent al virtuozității instrumentale romantice, era deosebit de potrivit pentru a contura intenția sa; în al doilea rând, structura subiectului ales, cuprinzând în germene tehnica variației (fiecare măsură a ei fiind o variație a motivului inițial), anticipa aspectul formei pe care urmau să se desfășoare cele 28 de soluții artistice. Mobilitatea jucăușă a temei, care atrăsese fantezia creatoare a unor mari compozitori romantici, ca Schumann sau Liszt, prezenta o fizionomie deosebit de aptă pentru realizarea unei compoziții puse în slujba dezvoltării tehnice instrumentale.

Cu toate că *Variațiile op. 35* apar detașate ca finalitate de restul lucrărilor brahmsiene, ele nu se îndepărtează de concepția estetică a creatorului lor, succesiunea celor 28 de ipoteze muzicale ale subiectului întruchipând înlănțuirea unor simțăminte omenești de variate nuanțe psihologice. Noua creație se poate încadra în rândul „studiilor" expresive ale realizărilor romantice, datorită conținutului ce conduce invențiunea variațională și dificultățile ei greu de învins, dificultăți ce au determinat pe Clara Schumann să le denumească „Hexen-Variationen" (Variațiuni diabolice). Ideea pe care a susținut-o Brahms deseori în fața elevilor săi, cea în legătură cu importanta calitate pe care o are forma temei cu variațiuni de a oferi mai mult decât oricare altă formă muzicală posibilitatea zugrăvirii unei infinite game de sentimente, este ilustrată și în această lucrare care încheie șirul variațiunilor pentru pian compuse de Brahms.

Intrate în repertoriul lui Tausig, după un îndelung proces de aprofundare a problematicii lor tehnice și expresive, *Variațiunile pe o temă de Paganini* vor purta numele lui Brahms în sălile de concert ale marilor centre muzicale din Europa. „Toată lumea le găsește inaccesibile, cu toate acestea toți le exersează pe furiș și se înfurie să constate cât de sus se află aceste fructe și cât de greu sunt ele de cules", va comunica celebrul pianist compozitorului, așa cum rezultă din textul unui articol publicat de Karl Geiringer în anul 1863 la Londra în „The Musical Quarterly".

Astăzi, după cernerea oferită de trecerea vremii, observația lui Tausig se dovedește a fi la fel de valabilă. Brahms are meritul de a fi adus prospețime și în acest domeniu al unei tehnici componistice de veche tradiție, merit ce a fost recunoscut până și de cei mai înverșunați adversari ai artei sale, printre care și Hugo Wolf, atât de talentatul maestru al miniaturii vocale din cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea și totodată un atât de pătimaș critic anti-brahmsian.

Scanned with OKEN Scanner

DANSURILE PENTRU PIAN

În rândul lucrărilor aflate în șantierul de lucru de la Hamburg din vara anului 1862 figurau și celebrele *Dansuri ungare*, bijuterii miniaturale ce aparțin anilor tineri. Pentru că entuziasmul pentru muzica lor își are începutul în copilăria și adolescența compozitorului, în acea perioadă de intensă receptivitate în care ascultase cântecele refugiaților unguri prin localurile portului natal, după cum aparține și anilor în care le admirase în pasionata interpretare a violonistului Remeny. Astfel, deși publicate ulterior (primul caiet cuprinzând zece dansuri – în anul 1869; al doilea caiet cuprinzând unsprezece – în 1880), locul acestor roade ale inspirației timpurii se impune a fi plasat în rândul realizărilor de la Hamburg.

Concepute pentru pian la patru mâini, cele 21 de *Dansuri ungare* au adus compozitorului o impresionantă și imediată popularitate. Nici una dintre creațiile sale camerale, oricâtă mărturie de geniu ar fi avut și oricât de mult ar fi fost apreciate de interpreți sau cronicari, nu a atins răsunetul și răspândirea acestor strălucitoare piese instrumentale. Ceea ce a captivat din primul moment a fost desigur noutatea suflului ritmic, dinamic și agogic, a patosului lor răscolitor și nestăvilitei lor verve. Bogăția ritmică se desfășoară în cadrul unui stil improvizatoric, construit pe contraste violente între momente viguroase și efuziuni melancolice, deosebit de caracteristice muzicii lăutărești ungare. Asemenea opoziții de conținut și de mișcare, pe care Brahms le-a surprins atât în structura internă a dansurilor exuberante, cum este ceardașul (ex. dansurile nr. 1, 2, 8 și 9), cât și în factura dansurilor de ritual (dansuri de nuntă – ex. dansurile nr. 3 și 10), dau culoare autentică celor 21 de miniaturi pianistice, pe care compozitorul le-a creat fie inspirat de muzica transmisă direct de cântăreți sau artiști unguri, fie în spiritul acesteia. Binecunoscută este doar proveniența primelor 10 dansuri (cu excepția dansului nr. 7, originea celorlalte nefiind identificată până acum, fapt ce conduce la ipoteza de a fi fost compuse de fantezia lui Brahms, ipoteză ce se poate sprijini și pe factura tipic brahmsiană a câtorva dintre ele (ex. dansurile nr. 11, 14 și 20).

Cunoscute și aplaudate atât în forma în care au fost inițial concepute (pentru pian la patru mâini), *Dansurile ungare* au circulat și în diferite alte versiuni, cu deosebire în reducția pentru pian la două mâini sau în varianta orchestrală.

Acuzația de plagiat adusă ulterior de Eduard Remeny lui Brahms rămâne o dureroasă decepție în viața compozitorului, pe cât de receptiv la frumusețile muzicii de diferite surse naționale, pe atât de cinstit în atitudinea

Scanned with OKEN Scanner

sa artistică. Ca o dovadă a probității sale rămâne faptul că Brahms nu le-a integrat de la început în lista opusurilor sale și a specificat în subtitlul lor faptul că sunt „aranjamente pentru pian". De altfel, în conflictul de presă ce s-a declanșat între partizanii compozitorului și cei ai lui Remeny, Brahms nu a intervenit cu nici o explicație pentru a se apăra împotriva acuzațiilor gratuit aduse. Meritul său de a fi introdus în muzica cultă particularitățile muzicii lăutărești ungare, într-o epocă în care numai Liszt le valorificase pe plan european, rămâne înscris în istoria muzicii printre contribuțiile deschizătoare de drumuri ale romantismului muzical.

Către sfârșitul anului 1866, după numeroase călătorii și turnee de concerte, Brahms a făcut un prelungit popas la Karlsruhe, în casa prietenului său Julius Allgeyer, unde s-a odihnit și a avut răgazul să compună valsuri. Da, *16 Valsuri pentru pian*, unul mai cuceritor decât altul. Sunt miniaturi ce au cucerit, asemenea *Dansurilor ungare*, un mare și imediat succes. În muzica lor, dedicată lui Eduard Hanslick, suflul vechiului ländler și al noului vals este înnobilat de viziunea nordică a compozitorului cu specificile ei nuanțe de reverie (nr. 3, 5, 7, 10, 12, 15 și 16) și mister (nr. 6) sau este învolburat de pătimașe inflexiuni ungare (nr. 11, 13 și 14). Desigur că pentru publicul obișnuit cu sobrietatea și complexitatea gândirii brahmsiene, *Valsurile op. 39* au constituit o mare surpriză. Ele surprind, dar plac și găsesc ecou nu numai în rândurile iubitorilor de muzică din orașul lui Lanner și Johann Strauss, dar și în concepția exigentă a muzicienilor din Germania. Fără ca Brahms să fi făcut vreo declarație în legătură cu intenția de a fi adus un omagiu orașului său adoptiv, faptul că valsul deschide seria lucrărilor sale pentru pian din perioada vieneză poate fi interpretat ca purtător de biografică semnificație.

Trei ani mai târziu, când în sufletul lui Brahms se înfiripa dragostea sa pentru Julia Schumann, el creează în luminoasa vacanță de la Lichtenthal un nou șir de valsuri pe care le intitulează cu sinceritate *Liebeslieder-Walzer* (Cântece de dragoste – Valsuri, op. 52), lucrări pentru pian la patru mâini și cvartet vocal *ad libitum,* expresie a stării sale sufletești expansive. În volumul *Polydora*, cuprinzând versuri populare culese de Daumer din diferite țări ale Europei (versuri traduse sau prelucrate de poet), Brahms a găsit ecouri ale multitudinii de nuanțe ce începea să prindă iubirea sa pentru tânăra fată, al treilea copil al soților Schumann, căreia el îi dedicase cu ani în urmă (în 1861) *Variațiunile pentru pian pe o temă de Schumann,* op. 23. Pe fondul poetic al realizării lui Daumer, Brahms a creat o muzică vibrând de speranță, o muzică a dansului, a tinereții și a dragostei. Compozitorul a fost conștient de forța ei expresivă și a adăugat în lista lucrărilor sale o

Scanned with OKEN Scanner

versiune executabilă doar de cele două partide ale pianului sub numărul de op. 52-a, versiune în care șirul celor 18 valsuri de dragoste apar ca o directă continuare a celor grupate în op. 39, compuse în anul 1865. De altfel, nu vor mai trece decât prea puțini ani pentru ca Brahms să publice un nou și ultim grup de valsuri, al căror titlu va fixa cu evidență procesul de continuitate: *Neuer Liebeslieder* (Noi cântece de dragoste), valsuri pentru pian la patru mâini și cvartet vocal *ad libitum* — op. 65, miniaturi din nou inspirate de versurile populare multinaționale prelucrate de Daumer în menționatul volum, excepție făcând doar ultimul vals — al 15-lea, intitulat *Nun, ihr Musen, genug!* (Acum destul, voi, muzelor!) pe versuri de Goethe. Mențiunea „Zum Schluss" (concluzie care precede titlul ultimului cântec de dragoste (op. 65, nr. 15), pare a purta semnificația unei definitive descătușări de puternicele sentimente trăite în vara anului 1860. Desigur că farmecul dansurilor va continua să lumineze unele pagini ale viitoarei creații brahmsiene, dar nici unul dintre ele nu va mai purta atât de intens reflectarea sentimentelor trăite de compozitor în vacanța de la Lichtenthal.

MINIATURILE PENTRU PIAN

Prima dintre miniaturile pentru pian compuse de Brahms datează din anii afirmării talentului său componistic. După trilogia sonatelor, după *Scherzo*-ul *în mi bemol minor* și primele *Variațiuni pe o temă de Schumann* (op. 9), Brahms s-a îndreptat și către genul miniatural, compunând o lucrare ce pare a încununa întregul șir al lucrărilor sale timpurii: *Balade pentru pian op. 10.* Create în cursul anului 1854 și dedicate lui Julius Otto Grimm, cele patru miniaturi pianistice apar ca o excepție atât în ansamblul acestui prim grup de lucrări, cât și în întreaga creație brahmsiană, datorită concepției lor programatice. În special primul dintre cele patru tablouri muzicale, inspirat dintr-o veche baladă scoțiană (balada *Edward)* tradusă și integrată de Herder în antologia sa *(Stimmen der Volker)* se numără printre puținele cazuri în care compozitorul a dat indicații în partitură asupra intențiilor sale creatoare. Desigur că nu poate fi vorba de o redare pur descriptivă a dramei lui Edward, ucigașul propriului său tată. Pentru că muzica lui Brahms, evocând peisajul nordic și îndepărtata vreme în care s-a înfiripat legenda (părțile extreme ale formei tripartite) ca și tragicul moment al crimei (episodul median), nu urmărește decât redarea elementelor psihologice desprinse din epica populară. Construite pe tonalități înrudite

Scanned with OKEN Scanner

(re minor, re major, si minor, si major), cele patru balade se succed unitar, învăluite de mister, de patos legendar și de reverie. Contrastele dintre lirism și tumult, dintre fantastic și contemplație, caracteristice în special pentru cea de a doua și a treia baladă, se domolesc în imaginea nostalgică a celei din urmă, o meditație nordică, specific brahmsiană.

Se părea că Brahms nu va mai reveni la genul miniatural pianistic după această singulară creație a anului 1854. Dar după douăzeci și patru de ani, în plină maturitate creatoare, compozitorul va relua genul, așa cum rămân mărturie cele opt piese din *Klavierstücke* op. 76. Patru *Capricii* și patru *Intermezzi*. Era după prima sa călătorie în Italia din primăvara anului 1878 și înrâurirea acestei însorite călătorii se face simțită în lucrările create în vara imediat următoare, petrecută din nou în întregime la Pörtschach. Se face remarcată în primul rând schimbarea din preocupările componistice, prin revenirea la creația pentru pian, creație de mult părăsită. Dar spre deosebire de genurile și formele în care s-a manifestat arta sa în perioada afirmării — sonata și variația pe o temă *(Baladele op. 10* constituind o excepție în șirul compozițiilor brahmsiene până la op. 76) — realizările pentru pian de după anul 1878 vor fi în totalitatea lor miniaturale. Începe, așadar, un nou capitol în desfășurarea artei lui Brahms, grupul de piese pentru pian op. 76 deschizând prețiosul șirag de miniaturi prin care compozitorul vârstnic își va dezvălui cu rară noblețe diversitatea sentimentelor sale.

Începutul îl face *Capriciul în do diez minor (un pocco agitato)*, singurul creat anterior și dăruit Clarei Schumann în anul 1871, la aniversarea împlinirii a cincizeci și doi de ani. Nimic festiv în conținutul lui, doar umbra unui sentiment trist și nostalgic, sentiment concentrat în tema pe care debutează. Elaborarea contrapunctică a acestei unice idei muzicale va imprima senzația unei diversități tematice și a unei desfășurări tumultuoase. Acestui ton agitat îi va urma muzica legănată a *Capriciului în si minor (Allegretto non troppo)*, piesă cu mult mai des cântată decât prima (ocolită pentru dificultățile ei tehnice). Construită pe trei idei muzicale, dintre care ultima *(piu tranquillo)* delimitează episodul median, muzica îmbină caracterul dansant *(grazioso)* cu lirismul poetic *(dolce)* într-o clară formă tripartită.

Primele două *Intermezzi* din rândul celor 18 pe care le va crea sunt învăluite de reverie tristă, deși indicațiile și tonalitățile majore par a anunța seninătate. Construite pe două melodii în spiritul unor poetice nocturne și într-o scriitură caracteristică acestora — cu unduiri în primul *(la bemol major)* sau succesiuni de terțe și sexte armonioase în cel de-al doilea *(si bemol major)*, dar fără ca acestea să fie lipsite de intervenția unor tensiuni ritmice în desfășurarea lirismului lor (cursuri melodice sincopate).

Scanned with OKEN Scanner

După cuplarea a două *Capricii* și a două *Intermezzi*, urmează *Capriciul nr. 5*, în *do diez major*, o învolburată pagină pianistică *(Agitato, ma non troppo presto)* și totodată una dintre cele mai dificile ale ciclului, străbătută de suflul unei viziuni epice intens dramatice. Violența rafalelor melodice, peste valurile cromatice acompaniatoare și într-o continuă desfășurare echivocă a ritmului, creează senzația unei imagini simfonice ce depășește forța de expresie a realizărilor pianistice ale epocii.

Inventivitatea ritmică particularizează și următoarea piesă, *Intermezzo în la major*, dar sentimentul care-i inspiră muzica este visător-nostalgic *(Andante con moto)*. Nici coloritul tonalității *fa diez minor*, pe care se desfășoară episodul median, nu tulbură caracterul duios al reveriei („chopinian" – după aprecierea Clarei Schumann). În următorul *Intermezzo* (nr. 7 – *Moderato semplice, la minor)* răzbate din nou tonul epic de baladă al muzicii lui Brahms, cu atributele lui de cantabilitate vocală și cu accent pe factorul emoțional creat de evenimentele unei narații sumbre.

Ultimul capriciu al grupului op. 76 *(Capriciul în do major,* nr. 8), se înrudește prin conținut cu cel de al doilea al grupului *(si minor)*, iar prin tratarea contrapunctică de o deosebită suplețe, cu primul *(do diez minor)*. Tonalitatea *do major* imprimă muzicii lui seninătate, fără a înlătura cu desăvârșire îndoielile strecurate în primul ei episod tratat imitativ-canonic. Pe indicația *grazioso ed un poco vivace*, muzica se desfășoară liric (tema a doua) și mozartian în ultimele ei măsuri *(piu adagio)*.

Reluând creația pentru pian, Brahms părăsește complexitatea genurilor ce i-au dominat cu autoritate începuturile creatoare și se afirmă romantic, prin genuri și forme caracteristice literaturii pentru pian a epocii. Dar întreg șirul său de pagini miniaturale („monologuri", cum le va numi mai târziu Hanslick) e străbătut de profunzimea meditației și a tonului interiorizat caracteristic modului său de a crea muzică, trăsătură care le detașează de realizările contemporaneității. O apropiere poate fi făcută cu gândirea lui Chopin, Schubert sau Schumann, fără ca sensibilitatea tipic brahmsiană să poată fi confundată cu cea a primilor romantici. Ilustrative în acest sens sunt primele patru *Intermezzi* din op. 76, dar mai ales primele patru *Capricii*, ale căror imagini epice (nr. 1 și 5) sau poetice (nr. 2 și 8) nu au nimic comun cu stilul de virtuozitate și de scânteietoare strălucire imprimate de Paganini genului.

Nu va trece decât un an și Brahms va mai compune, tot la Pörtschach, un grup de miniaturi: două *Rapsodii* și trei *Studii* (op. 79).

Prin dedicație, primele două rapsodii apar ca manifestare a sentimentelor purtate Elisabethei von Herzogenberg, muziciana pe care compozitorul o revăzuse la Leipzig la fiecare dintre ultimele prime audiții ale

Scanned with OKEN Scanner

lucrărilor sale orchestrale. Prin conținut și stil, cuplul *Rapsodiilor* — op. 79 amintesc concepția baladelor compuse în 1854 *(Baladele* — op. 10). „În ambele piese, remarcă Billroth într-o scrisoare de la începutul verii 1879, se afla mai mult din tumultul tânărului Johannes, decât din concepția ultimelor opere ale creatorului în plină maturitate". Într-adevăr, patosul și caracterul simfonic al scriiturii pianistice trezesc amintirea portretizării făcută de Schumann în celebrul său articol *Drumuri noi* din anul 1853. În special prima rapsodie *(Agitato, si minor)* reînvie lirismul și vehemența, „grațiile și eroii" care au plămădit muzica primelor sonate. Ceea ce aduce în plus pana maestrului vârstnic este de găsit în construcția sudată a întregului. Pe o formă tripartită de *scherzo* (A-B-A), Brahms țese un conflict de formă de sonată, într-o impresionantă închegare. Factorii constitutivi ai muzicii, desfășurați în dezbatere contrarie, apar subordonați unei prefaceri unitare devenite tipică pentru stilul său de maturitate. În prima secțiune domină tema principală, agitată și aspră. Forța expresiei ei înăbușă cu violență afirmarea temei a doua, înfiripată timid și rugător (măs. 30). În secțiunea mediană prelucrări dezvoltatoare conduc la o subsecțiune centrală în care rolul principal îl cucerește tema secundară (fragmentul *Meno agitato, molto dolce, espressivo),* împlinită melodic și transfigurată emoțional. Ceea ce fusese tânguitor se transformă acum într-un lied de schubertiană puritate. Reluarea secțiunii inițiale, cu estomparea muzicii pe conturul noului aspect al temei a doua, încheie cu intensă expresivitate imaginea epic-idilică *(Coda).*

Concepția de unitate tematică este caracteristică și pentru a doua rapsodie *(Molto passionato, sol minor),* dar de data aceasta muzica se desfășoară pe omogenitate de expresie. Tensiunea dramatică domină fără să facă loc poetizărilor pastorale. Pe forma de *scherzo,* eroicul (secțiunea A) alternează cu fantasticul (B) într-o tumultuoasă încleștare dinamică. Ingeniozitatea melodico-ritmică și cursivitatea modulatorie a armoniei îmbogățesc și colorează pasionat stilul acestei miniaturale balade eroice a fanteziei lui Brahms. Într-o scrisoare din 4 februarie 1880, imediat după primirea cuplului de rapsodii dedicat ei, pianista Elisabeth von Herzogenberg elogiază impresionant „sălbatica" lor frumusețe și sugerează doar schimbarea titlurilor lor. Se dovedește și de data aceasta competența cu care ea răspundea solicitării de a-și spune părerea, concepția acestor miniaturi intitulate simplu *Rapsodii* neavând nici una din trăsăturile rapsodice ale genului cultivat de romantici și cu deosebire nici una din intențiile de strălucire care erau caracteristice rapsodiilor lui Liszt, construite pe succesiunea unor melodii de largă circulație, desprinse din manifestările folclorice orășenești. Forma de o remarcabilă limpezime și logică arhitecturală

Scanned with OKEN Scanner

și mai ales substanța lor cu specifică tensiune epică le-ar fi dat dreptul de a figura printre cele mai reprezentative pagini de *scherzo*-uri ale literaturii pentru pian. Brahms nu a revenit asupra titlului dat inițial și nici nu a justificat denumirea fixată printr-o probabilă asociere cu accepțiunea antică a noțiunii, ceea ce interpretăm a fi stat la baza opțiunii sale.

Cu *Rapsodiile* op. 79 se întregește micul grup al lucrărilor pentru pian compuse de Brahms la mijloc de drum creator. Sunt piese mult despărțite în timp de primele ca și de ultimele asemenea creații. Pentru că vor mai trece doisprezece ani până când va apare și ultimul val („val al monologurilor", op. 116, 117, 118 și 119) care va încununa șirul bijuteriilor muzicale adresate de compozitor pianului și pianiștilor.

Fără număr de opus și în afara realizărilor de proprie inspirație, cele *3 Studii după Bach* compuse de Brahms în aceeași perioadă, se adresează lucrului la pian, acelei munci de răzbatere printre dificultățile puse de literatura lui. Îndreptarea compozitorului către un gen pe care romanticii l-au învestit cu atribute de expresivitate nu este o noutate în rândul preocupărilor sale. Cu zece ani în urmă Editura Bartholf Senff îi publicase studiile (după *Studiul în fa minor* de Chopin și după *Perpetuum mobile* din *Sonata op. 24* de Weber), amândouă datând din timpul uceniciei la profesorul Eduard Marxsen. Cu aceste două precedente, la care se adaugă, la altă scară a amplorii și a contribuției artistice, și *Variațiunile pe o temă de Paganini,* studiile pe subiectele de Bach apar ca o relaxare printre marile compoziții de la Pörtschach. Primele două, intitulate *Presto — după Bach,* sunt două versiuni de exerciții inspirate de *Sonata în sol minor pentru vioară solo,* în timp ce al treilea este o transpunere pentru mâna stângă a *Ciacconei* din *Partita în re minor.*

Se ajunge la ultimele creații pentru pian compuse de Brahms, la cele 20 de miniaturi pe care Hanslick le-a numit „ultime monologuri", create între anii 1892–93 la Ischl, stațiunea austriacă la care compozitorul se fixase în ultima parte a vieții, cu prudența de a nu se îndepărta prea mult de Viena. Sunt piese de mici proporții ce continuă concepția celor grupate în op. 76 și 79 compuse cu mulți ani în urmă, dar aducând în plus sinteza celor mai caracteristice trăsături ale inspirației și ale stilului manifestat în ultimii ani de creație. În marea lor majoritate sunt *Intermezzi*, pagini de profundă meditație și de intens lirism, printre care se strecoară trei capricii, o baladă, o romanță și o rapsodie. Ceea ce le este comun aproape tuturor celor douăzeci de piese miniaturale, este forma de lied tripartit, nici o căutare sau tendință de complexitate arhitecturală nemaiintrând în preocupările compozitorului. Ceea ce mai avea de spus era sublimat în substanța muzicală turnată în una și aceeași matcă (A-B-A).

Scanned with OKEN Scanner

Cele trei *Capricii* apar (alături de patru *Intermezzi)* în primul grup (op. 116), intitulat simplu: *Fantasien*. Sunt singurele piese în mișcare repede, mișcare implicată de caracterul lor agitat și pasionat, și nu de vreo intenție de virtuozitate, așa cum ar putea anunța denumirea sub care romanticii, și cu deosebire Paganini, au creat pagini de mari dificultăți tehnice. Dificultăți greu de învins apar și în *Capriciile* lui Brahms, dar acestea izvorăsc din universul ideilor și din solicitarea sensibilității interpretative. Atmosfera lor vehementă și pasionată apare specificată și în indicația de tempo și caracter: *Presto aenergico (Capriciul 1* — în *re minor); Allegro passionato* (nr. 3, în *sol minor; Allegro agitato* (nr. 7, în *re minor).* Suflul de baladă care le inspiră și le străbate muzica a condus compozitorul la opțiunea unui colorit tonal minor, ceea ce constituie o altă trăsătură a lor comună. Remarcabilă este tensiunea ritmică ce urmărește îndeaproape neliniștea conținutului epic realizată prin deplasări capricioase de accente *(Capriciul nr. 1),* prin cursuri sincopate sau instabilitate metrică (nr. 7), o tensiune care cedează din intensitate doar în secțiunile mediane. Sub acest aspect (al unui contrast între secțiunile extreme și mediane), concepția pe care sunt construite noile *Capricii* apare apropiată de cea a *scherzo*-urilor fantastice cu trio liric central, amintind pagini ale creației timpurii și purtând, mai mult decât celelalte miniaturi pianistice, amprenta romantismului nordic brahmsian. Cu deosebire *Capriciul în sol minor* (nr. 3), creat anterior anului 1892 și integrat pentru valoarea sa în noul ciclu, ilustrează vechea fantezie avântată a compozitorului, justificând cel mai mult titlul dat ansamblului miniatural.

De-a lungul verilor anilor 1892 și 1893 petrecute la Ischl, Brahms a compus 14 *Intermezzi,* dintre care primele patru alăturate *Capriciilor* și alcătuind împreună grupul op. 116 anterior amintit, iar următoarele 3 înmănuncheate izolat în grupul op. 117. Celelalte 7 *Intermezzi* sunt cuprinse în două caiete de „Klavierstücke" (4 întretăiate de o *Ballade* și o *Romanze* — în op. 118; 3 — urmate de o *Rapsodie* — în op. 119).

Purtând o denumire care nu le este proprie (ca piese de sine stătătoare și nu intermediare între momentele muzicale ale unei lucrări), aceste *Intermezzi* sunt prototipurile „monologurilor" lirice brahmsiene. Melancolia și resemnarea se îmbină cu gingășia și căldura sentimentelor, însumând de-a lungul paginilor lor acea „duioasă amărăciune" spusă în șoaptă, atât de caracteristică ultimei manifestări a romantismului lui Brahms. Față de piesele lirice ale primilor romantici, miniaturile sale merg în mai mare profunzime și tind spre o mai mare concentrație, reflectând o sensibilitate proprie altei epoci de creație artistică. Dar ca „voces intimes",

Scanned with OKEN Scanner

ele continuă să ilustreze caracteristica tristețe a secolului (das „Weltschmerz") în ceea ce aceasta avea mai adânc reflexiv.

Stilul, preludiat în primele *Intermezzi din op. 76,* afirmă trăsături noi, diferențiate de cele caracteristice impetuozității *Sonatelor* sau *Variațiilor* sale pentru pian din prima perioadă de creație. Discretă, sonoritatea nu mai are tendințe de amploare orchestrală și de dinamică incisivă, desfășurarea muzicală fiind lipsită de vehemența contrastelor de altădată, ca și de orice spectaculozitate instrumentală. Melodismul este lin, ascuns deseori la vocea mijlocie, tensiuni sporite apărând doar în mișcarea ritmică și în inepuizabila fluctuație a armoniei. Coloritul tonal minor domină muzica lor, 9 din 14 *Intermezzi* fiind în tonalitate minoră, iar mișcarea lentă este cu deosebire caracteristică (excepție făcând doar primul și al treilea *Intermezzo* din grupul 118 — un *Allegro* și un *Allegretto).* Înrudite prin conținut, prin simplitatea și conciziunea formei de lied (în general adoptată), prin mijloace de stil și de scriitură pianistică, cele 14 *Intermezzi* prezintă o remarcabilă diversitate, fiecare având caracterul propriu și trăsăturile unei anumite laturi a introspecției. În *Intermezzo în la minor* (op. 116, nr. 2) — deosebit de intim și de discret („die heimlichste" — cum l-au apreciat contemporanii) — melancolia *(Andante)* are privire spre fermecătorul senin al episodului central *(Non troppo presto);* în cele două *Intermezzi în mi major* (op. 116, nr. 4 și 6) vorbește pe rând poetul și filosoful. Reveria poetului pornește difuz (A) și trist (B), pentru a se echilibra în ultima secțiune a poemului muzical (A) cu colorit de nocturnă, în timp ce meditația gânditorului, învăluită în compasiune, găsește un trecător sprijin pe melodismul expresiv al muzicii din secțiunea ei mediană. În *Intermezzo în mi minor* (op. 116, nr. 5), singurul în pulsația metrică 6 / 8 (față de celelalte trei ale op. 116, toate în 3 / 4), străbate suflul de mister caracteristic fanteziei compozitorului, schițat de inventivitatea sa ritmică și armonică de neconfundat. Ca și *Capriciul în sol minor* (nr. 3) acest scurt *Intermezzo* răspunde mai mult decât celelalte piese titlului de *Fantasien* pe care îl poartă ciclul.

Deosebită omogenitate prezintă cel de al doilea grup de *Intermezzi* (op. 117), compus în aceeași vară petrecută la Ischl. Omogen ca substanță (toate întunecate, de profundă tristețe), omogen ca mișcare (toate în mișcarea *Andante),* omogen ca arc dinamic (toate începând și terminând în *piano).* Primul *Intermezzo* al tripticului *(mi bemol major)* a fost inspirat de un cântec de leagăn scoțian pe care Brahms l-a detașat din antologia lui Herder. În primul episod, melodia de leagăn purtată discret de vocea de mijloc urmărește duioșia primelor versuri („dormi liniștit copilul meu..."). De data aceasta secțiunile extreme se mlădiază pe puritatea sentimentului matern, în timp ce muzica secțiunii centrale *(Piu adagio)* cuprinde drama sufletească

a mamei. Neliniștea marchează și prima temă din *Intermezzo în si bemol minor* (nr. 2), desfășurată pe largi arpegii *(Andante non troppo e con molta espressione)* și revărsată în duioasa lamentație a temei a doua, cu care se împletește în episodul final *(Piu adagio)*, iar întunecimea funebră domină muzica ultimului *Intermezzo* al tripticului *(do diez minor)* pe o desfășurare de marș stilizat, învecinând un episod median agitat, menținut și el în coloritul sumbru al întregului, asemenea unei dramatice balade.

Următoarele *Intermezzi* cuprinse în ciclurile op. 118 (6 vor continua să reflecte tristețea celor cuprinse în grupul Klavierstücke – op. 117) au fost compuse de Brahms în anul 1893, imediat după reîntoarcerea sa din ultima călătorie făcută în Italia. A fost călătoria ce a încheiat șirul pribegiilor ce au brăzdat biografia compozitorului. Cu toată reconfortarea pe care i-a oferit-o însoritul climat italian, miniaturile pentru pian pe care Brahms le-a compus în vara acelui an continuă să reflecte melancolia ultimelor creații. La vechiul val de întristare, la care au contribuit veștile despre moartea Elisabethei von Herzogenberg, a surorii sale Elisa și a Herminei Spiess (în cursul anului 1892), se adaugă acum singurătatea care apasă din ce în ce mai mult viața compozitorului sexagenar. O adevărată furtună a sentimentelor se declanșează în primul *Intermezzo* (op. 118, nr. 1), în tonalitatea *la minor* și într-o succintă formă de sonată cu două teme expuse, prelucrate și re-expuse. Caracterul agitat de baladă determină un tempo viu, fiind singurul *intermezzo* compus în mișcarea *Allegro (Allegro non assai ma molto appassionato)*. O notă particulară în conținut și implicit în tempo aduce și al treilea *Intermezzo (fa minor – Allegretto un poco agitato)* mult apropiat concepției pe care Brahms o manifestase în creația *Carpriciilor* sale. Este un dialog grăbit, cu dureroasă neliniște ritmică (un *Triolenintermezzo* cum l-a apreciat Thomas San-Galli), pe un melodism din nou ascuns la vocea din mijloc. Cu totul altfel se prezintă muzica celui de al doilea *Intermezzo*, în *la major* și mișcare lentă *(Andante teneramente)*, o pagină melodioasă și resemnată, reflectând liniște sufletească. Cel mai complex *Intermezzo* este însă ultimul (nr. 6) în *mi bemol major*. O monodie cu substanță tragică deschide meditația muzicală desfășurată *dolente*, în *sotto voce* și mișcare *Andante largo e mesto*. Contrastul cu caracterul eroic al episodului median este puternic, episod desfășurat trecător în ansamblul dramatic al muzicii. Rezonanțele de fanfară se pierd în presimțirile funebre ce domină atmosfera de baladă și ilustrează din nou specificul spiritualității nordice căruia compozitorul îi aparține și prin care se manifestă și în ultimele sale mărturii de artă.

Scanned with OKEN Scanner

O și mai pronunțată tendință de diversitate a fondului meditativ-resemnat, propriu acestor miniaturi intitulate *Intermezzi* prezintă grupul op. 119. Primul, în *si minor*, înscrie ultimul moment de gravă tristețe din întreg șirul de piese pentru pian compuse de Brahms. Este un *Adagio* ale cărui trăsături le specifică însuși compozitorul într-o scrisoare adresată Clarei Schumann: „Mica piesă (în care mișună disonanțele) este deosebit de melancolică și trebuie interpretată foarte lent. Fiecare măsură, fiecare notă trebuie să sune ca în *ritardando*, ca și cum ai vrea să sorbi cu voluptate din fiecare, izolat, melancolia..." Melodismul intens liric al primei teme amintește jocul de motive descendent-ascendente din alcătuirea unor expresive pagini brahmsiene (unul dintre cele mai reprezentative în acest sens fiind tema de debut a *Simfoniei în mi minor).* Următorul *Intermezzo* (op. 119, nr. 2) este un *Andantino (un poco agitato, în mi minor),* construit pe o singură idee muzicală, temă ce a îndemnat compozitorul la tehnica variațională pe care nu o încercase în creația sa miniaturală pentu pian. Tratată în trei variațiuni cu caracter ritmic (prima secțiune), ea alunecă spre legănare de vals în episodul central *(Andantino grazioso — în mi major).*

Ultimul *Intermezzo* compus de Brahms aduce surpriza unui *do major* și a indicației *grațioso ed giocoso.* Melodismul se sprijină și de data aceasta pe o singură temă, cântată discret la o voce intermediară (cea a tenorului). Caracterul de *scherzo* (cu intensificare ritmică în episodul central) nu înlătură nuanța de duioasă nostalgie pe care o aduce tendința de stilizare a ritmului de vals.

Printre ultimele *Intermezzi* apar intercalate câteva piese cu titluri specifice genurilor miniaturale romantice: *Ballade* (op. 118, nr. 3), *Romanze* (op. 118, nr. 5) și *Rapsodie* (op. 119, nr. 4).

Balada (în sol minor) reînvie tumultul eroic al legendelor reflectate în numeroase pagini ale creației timpurii. Muzica se desfășoară în mișcarea *Allegro energico* și formă tripartită, pe viguros contrast între caracterul impetuos al secțiunilor extreme și poetica pagină a episodului central. În ansamblul grupului op. 118 muzica *Baladei în sol minor* prezintă afinitate cu fondul agitat al primului *Intermezzo (la minor)* și afirmă, în această etapă a confesiunilor lirice, seva inspirației eposului nordic al *Baladelor pentru pian* op. 10. În același spirit este compusă și *Rapsodia în mi bemol major* care încheie șirul miniaturilor lui Brahms. Ca și în cazul *Rapsodiilor op. 79,* titlul fixat de compozitor este de pus în legătură cu asocierea pe care el a făcut-o cu accepțiunea antică a noțiunii, tensiunea epică a muzicii neavând nici una din trăsăturile rapsodice ale genului ce își începe modernitatea în epoca sa (gen cu o formă liberă, sprijinit pe cântecul

popular sau pe intonații inspirate de acesta). Compoziția lui Brahms este unul din ilustrele exemple de rapsodie construită pe sinteza dintre formele de sonată, lied și rondo, pornind pe o temă ferm particularizată melodico-ritmic și armonic. Este o idee muzicală ce contrastează puternic cu caracterul misterios-fantastic al următoarei teme (măs. 65 și următoarele) și cu lirismul melodic al temei a treia (măs. 93 și urm.). Caracterul conflictual și logica arhitecturală a muzicii se deosebește cu desăvârșire de stilul rapsodiilor din contemporaneitate, cele mai reprezentative înscriindu-le creația lui Liszt, care a inaugurat concepția țesăturii libere a melodiilor populare de largă circulație în compoziția cultă.

Un gen izolat în ansamblul întregii creații pentru pian brahmsiene apare ilustrat de cea de a cincea piesă a grupului 118 – *Romanze în fa major.* Este o pagină lentă *(Andante)* ce pare a fi fost inspirată din peisajul sudic italian. Coloritul ei idilic-pastoral o detașează din rândul ultimelor miniaturi învăluite de melancolie sau străbătute de patosul epic. Luminozitatea muzicii se menține de-a lungul întregii forme de lied, cucerind o poetică transparență în episodul median *(Allegretto grazioso în re major)* – o realizată sinteză între mijloacele strălucite ornamentale baroce și cele romantice.

Privind în ansamblu buchetul de miniaturi compuse de Brahms în vara anului 1893, se poate remarca intercalarea unor piese ce amintesc trăsături de conținut (cu implicații specifice în formă și scriitura pianistică) caracteristice primelor compoziții pentru pian. Suflul fantastic și patetismul evocărilor epice, caracterul *giocoso*, coloritul pastoral, legănarea valsului, pe de o parte; tendințe către tensiunile formei de sonată sau diversificările variaționale, intervenția unor luminoase culori tonale *(la major, do major)*, pe de altă parte, se strecoară printre paginile de profundă meditație sau confesiune ale „monologurilor", atenuându-le umbrele și întunecimile ce domină inspirația lor. Despărțirea lui Brahms de creația pentru pian, o creație ce marchează începutul și sfârșitul evoluției sale creatoare, se conturează a fi limita unei osmoze între trăsăturile psihologiei compozitorului tânăr și vârstnic, a viziunii și a stilului său pianistic din etapele extreme ale manifestării sale în artă.

Scanned with OKEN Scanner

CREAȚIA PENTRU FORMAȚII INSTRUMENTALE

PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ

Una dintre cele mai ilustrative evocări ale climatului creator ce domnea în casa soților Schumann rămâne *Sonata pentru vioară și pian în la minor* compusă de Schumann, Brahms și Albert Dietrich pentru a fi dedicată prietenului lor comun, violonistul Joseph Joachim, invitat la Düsseldorf pentru a concerta la tradiționalul festival muzical al regiunii Rhinului de Jos la sfârșitul lunii octombrie 1853.

Sonata, un omagiu al prieteniei, începe pe o linie melodică ce urmărește cursul notelor fa-la-mi[1], corespunzătoare inițialelor F.A.E. din cuvintele ce alcătuiau deviza de viață a violonistului: *Frei, aber einsam* (liber, dar singuratic). Prima parte *(Allegro în la minor)* a fost compusă de Albert Dietrich, *Scherzo* (în *do minor* — de Brahms), *Intermezzo* și *Finale* (în *fa major* și *la major)* — de Schumann. Cele zece zile de lucru în comun și pregătirea ceremoniei de prezentare au fost un lung prilej de emulație și comunicare sufletească între cei trei artiști, asistați de Clara Schumann și de prietenii casei — muzicieni, poeți, pictori. Fiica Bettinei von Arnim, Gisele, a fost cea care a înmânat sărbătoritului buchetul de flori în care se ascundea manuscrisul *Sonatei*, cu afectuoasa ei dedicație: „În așteptarea sosirii prețuitului și iubitului lor prieten Joseph Joachim au compus această *Sonată* Robert Schumann, Johannes Brahms și Albert Dietrich".

Va trece multă vreme până când Brahms se va hotărî să compună sonate pentru acest cuplu instrumental. Prima dintre acestea datează din anul 1879 — anul în care Brahms (împreună cu Joachim) ne-a vizitat țara. Denumirea *Regen-Sonate* sub care lucrarea a fost în general cunoscută s-a datorat legăturii muzicale directe cu unul dintre liedurile compuse între anii 1871–1873, anume cu cel de al treilea din grupul op. 59, intitulat *Regenlied* (Cântecul ploii) și primul cântec dintre liedurile inspirate de versurile poetului nordic Claus Groth, originar din ținutul Holstein, ca și Brahms. Muzica liedului, în tonalitatea *fa diez minor* (mișcarea *Andante con moto tranquillo)* este pregătită de o introducere de patru măsuri, în care se im-

1 În limba germană F este echivalentul lui *fa*, A este echivalentul lui *la*, iar E este echivalentul lui *mi*.

Scanned with OKEN Scanner

pune formula ritmică inițială (cu implicații la începutul conturului melodic al cântecului și cu rol generator în muzica sonatei). Asemenea lui Schubert (și așa cum vor face peste câteva decenii și Gustav Mahler sau Richard Strauss), Brahms reia melodia liedului său, valorificând-o într-o lucrare de amploare, în momentul în care starea sa sufletească are corespondență cu versurile lui inspiratoare. Fără să fi rămas vreo anumită consemnare despre legătura dintre cele două creații, muzica *Sonatei în sol major* vădește în întreaga ei concepție și desfășurare contingență cu sensurile nostalgice ale versurilor lui Groth. Și nu numai melodia liedului (anunțată de tema principală a primei ei părți și citată integral în *Final)* a dezvăluit legătura dintre fondul emoțional al celor două lucrări compuse de Brahms în deceniul al optulea al secolului trecut, dar și prezența unei plasticități ritmice, realizată prin jocul ostinat de optimi din acompaniament, evocând monotonia picăturilor de ploaie atestă această legătură. Prezent permanent în lied, cursul valorilor mici este menținut, cu variate mijloace de îmbogățire, în prima parte a *Sonatei* și reluat în valori de șaisprezecimi pe întreaga desfășurare a ultimei părți. Ceea ce se impune în întreaga lucrare (ca și în *Adagio)* este formula ritmică introductivă a liedului care impulsionează tema inițială a *Sonatei,* insinuându-se în puntea spre tema a doua, în prelucrările motivice din secțiunea dezvoltatoare și a reprizei, în *Coda.*

Mai învăluită în suprema frumusețe melodică a temei din *Adagio,* formula ritmică generatoare domină întreaga secțiune mediană, a mișcării lente, marcând rezonanțele grave ale unui marș funebru. În ultima parte *(Allegro molto moderato)* în care melodia liedului este integral citată (de data aceasta *în sol minor),* motivul ritmic inițial rămâne caracteristic diferitelor prelucrări melodice, armonice, dinamice și agogice ce au loc în evoluția muzicii. El capătă pregnanță în a doua frază a temei principale, jucând sub acest aspect rol de punte spre secțiuni muzicale noi.

Ca formă, sonata prezintă o structură tripartită, pe succesiunea unor construcții tradiționale (forma de sonată, de lied, de rondo). Dar în fiecare dintre cele trei tipuri arhitecturale intervin modificări determinate de specificul conținutului. Astfel, forma de sonată (prima parte) are și trăsături caracteristice formei de lied, datorită predominanței temei principale (concepută complex) și a lipsei de conflict dintre aceasta și următoarele idei muzicale tratate cu totul secundar. Reluarea materialului expozitiv în secțiunea reprizei, deși respectă principiul sintezei unitonale tradiționale, nu are rolul de a rezolva un conflict afirmat anterior (conflict ce nu se impusese în expoziție, ci doar în unele momente de dramatizare a ideilor din desfășurarea dezvoltării), ci de ecou al simțămintelor nostalgice, intens lirice, din prima secțiune a formei. Se simt în acest ecou muzical (repriza)

Scanned with OKEN Scanner

unele intensificări ale melancoliei, sentiment ce culminează în nuanțele stinse de la începutul secțiunii *Coda*.

Aceeași suplețe în organizarea construcției muzicale se remarcă și în concepția sintetizatoare a părții a doua, în care forma de lied împrumută în concluzia ei (secțiunea a treia) elemente specifice formei de sonată. Părăsind simetria caracteristică formei (A-B-A), Brahms readuce în ultima secțiune ambele idei afirmate anterior (A și B), contopindu-le în *Coda* într-o genială sinteză a expresivității lor.

În *Final*, forma de rondo urmează schema A-B-A-C-A-*Coda*, prezentând o specifică rezolvare a unității ciclice. Prima coeziune este realizată între debutul primei părți a sonatei și secțiunea „refren" a părții a treia, compusă din două idei muzicale: prima (tema refren) este citarea integrală a temei liedului lui Brahms *(Regenlied)*, transpusă în *sol minor* (omonima minoră a tonalității sonatei), având același impuls melodico-ritmic ca și tema principală a primei părți și apărând ca o împlinire a intențiilor muzicale, afirmate la începutul sonatei. Legătura ciclică se impune și în a doua frază a acestei teme, concepută pe suprapunerea leit-ritmului sonatei peste cursul ostinat de valori mici caracteristic tendințelor de plasticizare muzicală (sugerarea ploii), atât în prima, cât și în ultima parte.

Legătura ciclică este realizată și mai direct între *Final* și partea a doua prin reluarea temei principale din *Adagio*, în secțiunea celui de al doilea cuplet. La început parțială, pe o frântură a ei, apoi pe desfășurarea integrală (în ambele apariții păstrându-se culoarea tonală inițială *-mi bemol major)*, translația temei meditative a părții lente se adaugă la coeziunea ciclică ritmică generată de formula celor trei „re" care deschid prima și ultima parte, sau de suflul ritmic acompaniator, evocând constant monotonia ploii în mișcările extreme ale lucrării. Ambele modalități de ciclicitate imprimă ansamblului sonor unitate emoțională într-o formă echilibrată și logică ce nu părăsește principiile construcției clasice, ci le modelează după forța unui sentiment dominant al gândului muzical, cel al meditației nostalgice. Integrarea unui *scherzo* în ambianța meditativă inspirată de poezia lui Claus Groth ar fi fost formală și neconvingătoare.

Revenind la ideea pe care am subliniat-o anterior, cea a unui fond spiritual plămădit în primii douăzeci de ani trăiți de compozitor la Hamburg, cu implicații constante în evoluția sa ulterioară, *Sonata în sol major* compusă la douăzeci și șase de ani după părăsirea orașului natal, ilustrează atât latura unei dispoziții intelectuale afirmate din perioada formației hamburgheze (legătura cu poezia, cu poeții nordici), cât și înrădăcinarea unui sentiment de permanent dor după meleagurile natale, acele ținuturi întunecate de ceață și ploi, așa cum evocă poezia și muzica celor doi artiști

Scanned with OKEN Scanner

nordici. Într-o ilustră interpretare, cea a lui Brahms și Joseph Hellmesberger, prima sonată a trilogiei pentru vioară și pian va răsuna pentru întâia oară la Viena, în seara de 2 noiembrie 1879.

Cea de a doua sonată pentru vioară-pian, compusă de Brahms în vara anului 1886 – *Sonata în la major pentru vioară și pian* (op. 100) – este un nou model de concepție a ciclului clasic. Față de complexitatea *Sonatei* anterioare, această nouă mărturie a diversității gândirii brahmsiene întruchipează seninătatea. *La sonate de la melodie* o denumește José Bruyr pe drept cuvânt, dar denumirea sub care ea a intrat în circuitul vieții muzicale este *Thuner Sonate*, justificată atât prin ambianța în care a fost compusă, cât mai ales datorită poemului lui Joseph Victor Widmann, în care erau evocate unele dintre mărturisirile făcute de Brahms poetului, în prelungitele lor peregrinări de pe malurile lacului Thun. Dar lucrarea mai circulă și sub denumirea de *Meistersänger-Sonate*, datorită asemănării ce prezintă motivul inițial al primei ei teme cu începutul cântecului lui Walther din *Maeștrii cântăreți din Nürnberg (Preislied)* de Wagner. Elementul popular, folosit de Wagner pentru a opune rigidității conservatoare farmecul sincerității muzicale, marchează și începutul *Sonatei* lui Brahms, coincidență ce poate fi interpretată fie ca o influență a aceleiași surse melodice de proveniență populară, fie (mai puțin probabil) ca o intenționată subliniere a aderării lui Brahms la ideea estetică tratată de Wagner în opera sa, dar în nici un caz ca o lipsă de inspirație, așa cum au comentat unii comentatori antibrahmsieni. Pentru că tocmai ceea ce caracterizează muzica *Sonatei în la major* este inepuizabila bogăție melodică și măiestria elaborării ei de-a lungul celor trei părți componente, ceea ce l-a și determinat pe José Bruyr să o particularizeze ca „sonată a melodiei".

Forma de sonată pe care e construită prima parte *(Allegro amabile)* are la bază trei teme, dintre care primele două par a ilustra extazul compozitorului față de frumusețile naturii elvețiene: prima, expusă repetat (la pian, la vioară); a doua – cu eleganță de vals straussian, dar pe o concepție ritmică ce îmbină simplitatea metrului ternar al melodiei (cu timpi divizați binar) cu suflul compus al acompaniamentului (cu timpi divizați ternar – grupuri de triolete). Într-unul dintre liedurile pe care le compune în aceeași perioadă (op. 105, nr. 1), melodia va fi reluată ca una ce avea corespondență cu sensurile unor versuri de Claus Groth *(Wie Melodien zieht es mir...* – Ca melodiile ce-mi străbat ușor prin gând...).

În ambianța lirică a expoziției, o notă particulară imprimă caracterul eroic al temei a treia. Cu apariție lapidară în secțiunea expozitivă (din ultimele ei măsuri), tonul ei energic brăzdează secțiunea mediană a formei,

Scanned with OKEN Scanner

ca element de contrast față de unduirile melodioase ale temei principale pe care se începe elaborarea dezvoltatoare. Un plus de culoare în această secțiune aduc intonațiile maghiare, inițial discrete (măs. 117–124), apoi cu pregnante inflexiuni de romanță lăutărească (pian: măs. 137; vioară: măs. 146). Melodismul generos al expoziției prezintă unele modificări în sinteza reprizei și o realizată concentrare în *Coda*, rezolvată viguros pe elementele ultimei teme.

Față de concepția arhitecturală tradițională din prima mișcare, forma părții a doua reprezintă un aport în construcția muzicii, prin îmbinarea realizată între mișcările interioare ale ciclului de sonată: *Andante* și *Scherzo*. O mișcare lentă, *Andante tranquillo*, purtătoare a unei melodii de cantabilitate vocală *(în fa major* și *ritm binar)* este succedată de trei ori de mișcarea *vivace*, un ritm ternar de dans țărănesc (pe structura A-B-A), al cărei caracter popular este și mai marcat în a doua reluare *(Vivace di piu)* prin efectele date de notele *pizzicati* (la vioară) și *staccati* (la pian), fragment ce conduce la esențializarea celor două tipuri de expresivitate muzicală (ilustrând pe rând sentimentul de beatitudine contemplativă și de exuberanță) în ultima lor succesiune. Brahms realizează o ingenioasă îmbinare de imagini, din care se poate deduce atât contribuția inovatoare a fanteziei sale, cât și sprijinirea sa pe concepția suitei preclasice, cu contrast între mișcări și caracterul lor, precum și pe cea a tehnicii variaționale, fiecare dintre cele două teme ale fragmentelor muzicale în alternanță fiind variat tratată de ambianța armonică și ornamentală.

În *Final*, Brahms menține atmosfera poetică creată în fragmentele lente ale părții anterioare, persistența sentimentului de extaz fiind redat prin forța melodismului simplu, neornamentat (melopeea viorii). Dar considerând lucrarea în ansamblul ei, acest *Allegretto grazioso* cu tendință spre legănare lentă (așa cum solicită și indicația inițială *Quasi Andante)* risipește din luminozitatea muzicii primelor două părți. De altfel, coloritul sumbru al primului cuplet (B) din forma de rondo liber tratată va fi reluat de Brahms în liedul *Auf dem Kirchhofe* (op. 105, nr. 4) – ca unul ce întruchipa ambianța întunecată a cimitirului din versurile lui Detlev von Liliencron. Larga punte pe secvențe descendente cromatizate (măs. 49–52) către reluarea temei refren (A) și al doilea cuplet, alcătuit din două idei muzicale – una (C) construită pe o suită de motive din nou descendente (măs. 78–89), cealaltă (D), cu accente impetuoase subliniate în special în prelucrarea finală (măs. 90-111), contribuie la unele tendințe depresive ale muzicii. Desfășurarea în continuare a tabloului final prezintă simetrie, schema formei fiind: A-B-A-C-D-A-B-A-*Coda*. Ultima apariție a temei refren, urmând imediat episodului sumbru (B), reușește să creeze, prin contrast, oarecare

descătușare. Farmecul ei poetic, continuat și în *Coda* pe îmbinarea unor elemente din D și din A nu prinde consistență, risipindu-se în ultimele măsuri ale lucrării. Este o senzație de cortină lăsată brusc, care ocolește relaxarea totală din logica desfășurării tradiționalului simfonism.

În a treia vară (și ultima) petrecută în Elveția, pe malurile lacului Thun (în anul 1888), Brahms a avut răgazul să desăvârșească cea de a treia lucrare a sa adresată cuplului vioară-pian — *Sonata în re minor* (op. 108), începută cu doi ani în urmă în aceeași minunată ambianță elvețiană. Monumentală prin concepția complexă a simfonismului ei, prin forța ideilor și măiestria realizării lor, această ultimă sonată a trilogiei are cel mai puternic relief brahmsian, considerând întregul șir al celor zece sonate create de acest compozitor de-a lungul vieții sale (op. 1 — op. 120).

Ca formă, prezintă structurarea pe concepția cvadripartită proprie ciclului clasic de sonată, dar în această matcă organizatoare sensurile muzicii conduc la surprinzătoare derogări de la tradiționalele principii, imprimând rezultatului sonor preponderența spiritului romantic. În prima parte *(Allegro)*, Brahms preia forma de sonată, cu principiul ei de bază — cel al contrastului dintre două idei muzicale și sateliții lor melodici. Dar substanța ideilor sale prezintă contraste și oscilații expresive interioare ce anunță o învolburare care-i particularizează gândirea romantică. Astfel, tema principală, desfășurată de-a lungul a douăzeci de măsuri, cuprinde o primă frază melodică (la vioară), pusă în două larg desfășurate secvențe coborâtoare, pe un susținut contrapunct al pianului. Tendința descendent-depresivă va fi continuată, în același spirit ritmic și contrapunctic, de următoarea frază a ideii principale, cu observația că în fluxul melodic survine un motiv intermediar, cromatizat și cu o nouă susținere ritmică, ce va fi împletit cu conturul melodic anterior și reluat la cvinta superioară, întregind sensurile temei principale. Expusă inițial în nuanțe *piano*, cu mici valuri de intensificare în înlănțuirea motivelor componente, tema va fi reexpusă în *forte*, căpătând un caracter impetuos, agresiv, pe care îl va transmite și punții de legătură către înfiripărea unei noi idei muzicale (cu evidente elemente de înrudire expresivă cu muzica fragmentelor anterioare). Această ultimă frântură melodică deschide drumul celui de al doilea grup tematic, pregătind de fiecare dată prezentarea temei a doua (în primă desfășurare cântată exclusiv la pian, iar cea de a doua — la vioară). Contrastând față de prima temă, ca expresivitate și culoare tonală (*la major*), cea de a doua temă pornește înaripat (ascendent, diatonic) dar avântul ei se destramă treptat în fraza finală (descendentă, cromatizată). Legătura cu dezvoltarea este făcută printr-un dialog vioară-pian, cu nuanțe treptat scăzute, fond

Scanned with OKEN Scanner

poetic pe care se înfiripă muzica noii secțiuni — o pagină de îndrăzneață libertate în ansamblul formei. Pe un punct de orgă pe nota *la* (dominanta), prelungit timp de 46 de măsuri (durata dezvoltării întregi), se deapănă un nou fir melodic în stil polifonic imitativ. Brahms înlocuiește travaliul tematic tradițional al formei de sonată cu o imagine muzicală nouă, tratată stilistic diferit, menținând din materialul expozitiv doar culoarea tonală inițială (*re minor*) și conturul simplu al contrapunctului făcut de pian temei principale. Surprinzătoarea soluție care părăsește tehnica dezvoltatoare clasică reușește să stăvilească patetismul răscolitor al primei secțiuni, creând o impresionantă redresare a stării afective. Este un intermezzo concentrat, cu structură interioară tripartită, în care se insinuează din nou suflul epic de baladă nordică. Un prim rezultat al intervenției obiectivității epice se face simțit în secțiunea reprizei. Tema principală reexpusă la octava inferioară și degajată de tensiunea imprimată de contrapunctarea sincopată a pianului, tinde spre echilibru. Frământările continuă totuși în cursul reexpoziției și *Codei,* impunându-se între cele două grupuri tematice (din cadrul reprizei) pe o largă punte, în care are loc o intensă elaborare motivică cu caracter dezvoltator (elaborare ocolită în secțiunea mediană a formei). În ultimul episod (*Coda*) se reia concepția particulară survenită în dezvoltare, atât ca amploare — desfășurându-se tot pe parcursul a 46 de măsuri — cât și ca material muzical, ideea principală încadrând imitațiile polifonice centrale în aceleași nuanțe pianissimo și tot pe o prelungită pedală (de data aceasta pe nota *re* — tonică). Ultimele șapte măsuri sintetizează pe plan vertical cele două imagini, prin suprapunerea motivului care deschide și închide romanticul *Allegro,* peste contrapunctul sincopat al pianului (identic cu subiectul imitațiilor polifonice din secțiunea dezvoltării).

Se poate remarca faptul că *re minorul* domină peste întreaga primă parte a lucrării, excepție făcând expunerea temei a doua *(fa major)* și reexpunerea ei, într-o evidentă structurare binară (expoziția și dezvoltarea, pe de o parte, repriza și *Coda* — pe de alta). În pofida permanentelor modulații din desfășurarea fiecărei idei muzicale și a prelucrărilor lor, culoarea tonalității *re minor* se întoarce obsedant, persistând de-a lungul întregii dezvoltări (pedala pe dominantă), ca și de-a lungul *Codei* (pedala pe tonică).

Binară este și concepția formei în partea lentă *(Allegro, în re major),* cele două secțiuni ale mișcării, cu material muzical comun, diferind doar ca grad de intensitate a expresivității. Toate trăsăturile tristeții romantice, așa cum le atribuise fantezia lui Schumann visătorului Eusebiu, se perindă în melopeea viorii din cuprinsul acestei inspirate pagini brahmsiene. Reveria poetică brăzdată cu nuanțe confesive (măs. 9–17), de accente patetice, imprimate de intervenția unor inflexiuni muzicale maghiare, de resemnare

Scanned with OKEN Scanner

(măs. 24–28), de speranță (măs. 29–33) alternează înlănțuit în prima secțiune a acestei mișcări. În al doilea episod, tema – cântată în nuanțe *poco forte* de pian și vioară (la octava superioară) peste fugare arpegii în bas, este condusă către o impresionantă expansiune emoțională. Ca și în primul episod, momentul de culminație expresivă este marcat prin intonații specifice romanțelor maghiare (măs. 51–62), de data aceasta însă pe ambitus lărgit și cu intensitate amplificată. Muzica acestui *Adagio* se încheie pe începutul visătoarei cantilene a viorii *(Coda)*, concentrând cu nobilă simplitate tristețea uneia dintre cele mai romantice pagini create de Brahms.

Dacă partea a doua poate fi interpretată ca o formă de sonată fără dezvoltare, partea a treia este, cu evidență, o formă de *scherzo* fără trio. Indicația *un poco presto e con sentimento* anunță intenția compozitorului de a menține suflul liric în atmosfera dinamică a noii mișcări. Distribuită pe structura tripartită A-B-A-*Coda*, muzica se desfășoară pe o concepție apropiată de forma de sonată, secțiunea B având funcție dezvoltatoare a materialului tematic anterior expus. Ideea principală *(fa diez minor)*, cu un pregnant caracter ritmic, imprimă muzicii nuanțe șăgalnice, dar nu exclude tendințele spre mister și unele adâncimi dramatice. Intensitatea sonorității și modificările ritmice aduse de contratimpi dinamizează factura muzicală în secțiunea mediană (B), după cum treptata ei descătușare către sfârșitul acestei secțiuni, ca și *Coda*, alunecă spre lirismul caracteristic primelor două părți.

Forma de sonată pe care Brahms și-a construit prima mișcare a lucrării (cu modificările menționate), prezentă (fără dezvoltare) și în partea lentă, formă care își continuă specificul dezvoltator și în *Scherzo* (fără *Trio*), devine deosebit de complexă și în *Final*, un *Presto agitato* de o originală intensitate expresivă. Original este, pentru o concluzie de ciclu muzical, conținutul lui învolburat de frământări, de confruntări între agresiv și împăcare, între aspirație și descumpănire; originală este concepția acțiunii celor două sfere muzicale, cu implicații în factura lor stilistică, concepție ce înglobează modalități de spectaculoasă suprapunere sau îmbinare fluentă a lor. În acest sens, al intensificării tensiunii emoționale în cadrul de largă cuprindere a unui *Final*, *Sonata* lui Brahms pare a nu fi avut vreun model precedent asemănător. Ceea ce surprinde de la prima ei audiție este avalanșa de melodii, ilustrând variate stări emoționale. Faptul că evenimentele muzicale se produc în special în desfășurarea melodică, determină o deosebită puritate a structurii ansamblului. Se impune o expoziție limpede, cu trei grupuri tematice distincte, fiecare cu culoare și tratare stilistică specifică. În primul rând, tema principală irumpe ca un fascicul de lumină. Patosul ei este imediat urmat de un comentariu grăbit al celor două instrumente, dialog

Scanned with OKEN Scanner

mereu întretăiat de acorduri puternice, asemănătoare tonului energic inițial. Contrastul materialului expozitiv este imprimat de noblețea temei a doua, expusă acordic, în registrul grav al pianului și de o variație a acesteia, prezentată la vioară.

Al treilea grup tematic pornește (fără punte intermediară) într-o acțiune sonoră din nou dinamică, mai întâi la pian, apoi la vioară, idee muzicală tratată în reluare amplificat, în stil imitativ cu pianul și în permanent crescendo. Ultima idee muzicală a expoziției (construită pe secvențe ce cuceresc treptat amploare în ambitus și intensitate) conduce la înfiriparea unei scurte melodii sincopate, în care reapar rezonanțe ale muzicii maghiare, melodie prelungită într-o prelucrare viguroasă, în octave, cu funcție de punte spre secțiunea dezvoltatoare. Desfășurată pe dimensiuni relativ mici, muzica dezvoltării se sprijină exclusiv pe tema principală, căreia îi realizează unul dintre cele mai emoționante contraste, prin prelucrarea realizată (în nuanțele *piano* și *pianissimo)* a motivului ei primar, redus treptat la esență și transfigurat pe plan armonic și dinamic, până la constituirea unui nou contur melodic, cromatic, depresiv, cu joc de intervale mici, pe un ambitus restrâns. Pe această deosebit de expresivă elaborare se înfiripă un episod liber, prin intermediul căruia caracterul muzicii se transformă treptat, pregătind reapariția impetuoasă a temei principale ce deschide secțiunea reprizei. Dinamizată prin unele modificări aduse de ansamblul conductelor stilistice, această avântată temă va fi subiectul unor noi prelucrări în *Coda*, dând impresia (prin felul în care încadrează materialul reprizei) unei teme refren. Totuși, problematica pusă de muzica ultimei părți și tratarea acesteia prin dinamica contrastelor impune aprecierea unei forme de sonată cu elemente (și nu cu atribute) ale formei de *rondo*.

În comentariile vremii, ca și în cele mai recente, *Finalul* acestei *Sonate* este apreciat ca fiind deosebit de realizat și deosebit de reprezentativ pentru viziunea romantică brahmsiană. Într-adevăr, romantismul concluziei, cu aspectele ei contrarii și dezbaterile pline de tensiune în continuare, particularizează concepția concluziei muzicale, fixând cu mai multă intensitate forța ideii puse de ansamblul lucrării.

Cântată de pe manuscris de către Brahms și Joachim într-un concert dat la Viena la 13 februarie 1889, ultima *Sonată pentru vioară și pian* compusă de Brahms se numără printre marile probe de interpretare, considerând întreaga literatură a muzicii de cameră. Concepția complexă a dramaturgiei muzicale, ca și tratarea instrumentală solicită în egală măsură resursele artistice și tehnice ale celor doi interpreți (cu o pondere mai mare pentru violonist – în partea a doua; pentru pianist – în *Final).* Din acest punct de vedere, al complexității și al dificultății, *Sonata în re minor pentru*

Scanned with OKEN Scanner

vioară și pian păstrează cu mult mai mult din forța covârșitoare a muzicii *Concertului pentru vioară și orchestră* (op. 77), decât *Sonata în sol major* a cărei creație a urmat îndeaproape (op. 78) pe cea a *Concertului,* sau decât *Sonata în la major* (op. 100). O impresionantă vigoare creatoare înrudește monumentalul *Concert* brahmsian, dedicat lui Josef Joachim, cu ultima sonată a trilogiei pentru cuplul vioară-pian, dedicată unui alt mare muzician al timpului – pianistului și dirijorului Hans von Bülow.

PENTRU VIOLONCEL ȘI PIAN

În lista opusurilor, la nr. 38, se află plasată prima sonată duo creată de Brahms – *Sonata pentru violoncel și pian în mi minor.*

La distanță de doisprezece ani de trilogia sonatelor pentru pian, această nouă creație brahmsiană, compusă de-a lungul anului 1865 și definitivată la începutul anului 1866, deschide șirul sonatelor compuse la maturitate, toate concepute pentru cupluri instrumentale (violoncel-pian, vioară-pian, clarinet-pian).

Pentru a prezenta valoarea acestei creații se impune a stabili de la început două particularități care reliefează suplețea gândirii compozitorului. În primul rând, faptul că muzica ei se desfășoară fără a avea o mișcare lentă, pe succesiunea *Allegro non troppo – Allegretto quasi Menuetto – Allegro.* În al doilea rând, integrarea viziunii fantastice (specifice în general *scherzo*-urilor sale) în *Final.*

S-au emis diferite păreri în legătură cu prima particularitate, cea a derogării de la concepția construcției clasice. Singurul răspuns care poate fi dat semnelor de întrebare ridicate de cronicile presei este cel al corespondenței dintre conținut și formă. Evitarea mișcării lente în cadrul unui ciclu muzical predominat de cantabilitate și de spirit pastoral nu poate fi interpretată decât ca o modalitate de rezolvare arhitecturală a unui specific conținut emoțional. Mulându-și de fiecare dată logica structurii formale pe ideea unei anumite creații, Brahms a dat cu fiecare nouă lucrare câte o mărturie de inventivitate și de nonconformism.

Muzica primei părți, *Allegro non troppo,* în formă de sonată, se desfășoară lin, elegiac, pe conturul a trei teme decurgând una din alta, cu demarcații abia sesizabile (înlănțuire ce determină menținerea aceleiași ordini a ideilor în fiecare dintre secțiunile formei). Domină cu deosebire tonul epic al temei principale (cu o dublă prezentare în expoziție și

Scanned with OKEN Scanner

reexpoziție, cu rol dominant în dezvoltare și determinant în *Coda).* Domină de asemenea timbrul învăluitor al violoncelului, care expune povestitor primele două idei muzicale. Elementul de contrast specific formei clasice de sonată nu este adus nici de a treia temă (singura expusă de pian — măsura 79–90), ceea ce nu exclude existența unor tensiuni interioare, așa cum acestea apar chiar în desfășurarea temei principale și cum se vor accentua în secțiunea dezvoltatoare.

Următoarea mișcare *(Allegretto quasi Menuetto) în do major,* măsura 3 / 4, forma A-B-A, aduce grația unui dans cu rezonanțe populare, dans întrerupt trecător de muzica lirică a *Trio*-ului. Ceea ce este caracteristic acestui *Allegretto* este conciziunea și unitatea materialului muzical, tema din *Trio* fiind o variație a temei principale (din secțiunea A).

Față de concizia primelor părți, de limpezimea ideilor și a formei în care acestea sunt turnate, *Finalul (Allegro în mi minor)* prezintă o concepție deosebit de complexă. Ca atmosferă, muzica lui este învăluită de elemente ale fantasticului, realizate prin stilul fugat, impregnat de mister. Ca formă, este o ingenioasă îmbinare între forma de sonată și cea de fugă. Două teme se înfruntă prin expresivitatea și stilul lor. Prima — un clasic subiect de fugă, expus de vocea din bas a pianului (ce va fi tratată la trei voci). Pregătită de o punte construită pe elemente inversate ale subiectului de fugă, tema a doua (măs. 54 și următoarele) prezintă trăsături de contrast expansiv, tonal și stilistic, specific formei de sonată. Secțiunea dezvoltatoare, cu intensificarea tensiunii caracteristice ambelor forme (măs. 76–135) și secțiunea reexpozitivă (măs. 136–174) concepută pe aceeași sinteză a gândirii preclasice și clasice, conduce la contopirea ingenioasă a celor două tipuri de concluzii *(stretta* și *coda)* în fragmentul *piu presto* (măs. 175–198).

Dacă *Sonata în mi minor pentru violoncel și pian* ocupă un loc aparte în ansamblul sonatelor compuse de Brahms, având în vedere desfășurarea ei arhitecturală, în ceea ce privește conținutul ei — elegiac (în prima parte), viguros național (în a doua) și fantastic (în *Final*) — acesta se integrează în ceea ce simfonismul romantic brahmsian prezintă mai constant caracteristic de la primele până la ultimele lui manifestări.

În biografia lui Brahms anii 1886–1888 apar înlănțuiți între ei prin cele trei vacanțe petrecute de compozitor, consecutiv, în Elveția, în satul Hoffstetten de pe malul lacului Thun. În pribegiile dimineților de vară el se oprea deseori la stânca pe care dăinuiește încă încrustată urma lăsată de trecerea prin viață a altui visător, urma unui trubadur din secolul al XII-lea: „Aici, la umbra pădurii sale, a compus cântece de dragoste nobilul cavaler Heinrich von Staetengen". Un loc de meditație, de răscolitoare gânduri

Scanned with OKEN Scanner

îndreptate spre trecutul atât de îndepărtat, din care a izvorât muzica unei prime creații a vacanței anului 1866: *Sonata în fa major pentru violoncel și pian* (op. 99), o „nouă simfonie deghizată", cum ar fi apreciat-o desigur Schumann, după admirația pe care ilustrul romantic o manifestase după ascultarea primelor sonate pentru pian brahmsiene. Este o lucrare care se deosebește emoțional și structural de primele sonate-duo compuse de Brahms până în acel an, *în mi minor*, pentru violoncel și pian; *în sol major*, pentru vioară și pian. Față de liniștita lor desfășurare, fără contraste puternice între idei sau între părți, simfonismul noii creații reînvie patosul beethovenian pe care pornise compozitorul la douăzeci de ani. Întreaga concepție pe care este construită muzica *Sonatei în fa major* este plămădită din confruntări. Se înfruntă între ele motivele din alcătuirea tematică și sensul expresiv al frazelor din componența ideilor muzicale; se înfruntă conținutul afectiv al temelor formei de sonată și al secțiunilor ei, principiul contrastului înlocuind însăși elaborarea dezvoltatoare specifică evoluției clasice. Pentru că între expoziție și repriză Brahms îndrăznește să intercaleze un episod epic misterios, cu material muzical propriu, inaugurând o modalitate inedită de conducere a acțiunii în cadrul formei tradiționale. Contemporanii lui Brahms au fost derutați de această modificare adusă arhitecturii clasice, după cum au fost deosebit de surprinși de îndrăzneala modulației atât de nonconformiste pe atunci de la *fa major* (expoziția) la *fa diez minor* (dezvoltarea), comentându-se nefavorabil asemenea derogări structurale și stilistice.

Legătura dintre episodul fantastic intercalat și repriză este realizată printr-o succesiune de acorduri lente ale pianului, urmărindu-se saltul intervalic caracteristic motivului inițial al temei principale, în nuanțe din ce în ce mai stinse. Reluate simetric în acțiunea reprizei, ideile muzicale apar învăluite de poezie în *Coda*. Un ultim gest de contrast, cu acțiune și față de următoarea parte a ciclului, aduce tonul viguros al temei principale, cu care se încheie muzica primei mișcări. Față de aceasta, muzica părții a doua *(Adagio affettuoso,* în *fa diez major)* prezintă elemente de pregnantă particularitate. Pe formă de lied, concepută limpede și pe secțiuni de dimensiuni mici, muzica se desfășoară într-o deosebit de înlănțuită bogăție melodică, melodism tânguitor, dens cromatizat, cu totul contrastant față de factura dinamică din mișcările învecinate. Bogăția și înlănțuirea melodică nu este întreruptă decât de o scurtă punte între ideile din secțiunea mediană (B) – o frântură de melodie cu rezonanțe schumanniene ce pare a fi fost o aluzie la intonațiile pianului din epilogul ultimului lied al ciclului *Viața și dragoste de femeie* – și de o a doua punte către reluarea secțiunii A. Elemente de contrast nu lipsesc nici din poeticul curs al mișcării lente, fiind

marcate o dată cu primele măsuri, în expunerea simultană a temei principale (la pian) și a motivului diatonic, expus în *pizzicati* de violoncel. Formula melodică inițială a violoncelului își va menține o funcție de „memento" peste diferitele planuri muzicale, răsunând grav, uneori aspru (măs. 40–43), dar topindu-se în stilizarea finală *(Coda)* cu expresivitate de cântec de leagăn.

Partea a treia, *în fa minor*, este o poveste muzicală fantastică, începută în mezza-voce de pian, într-un caracteristic curs de optimi pe metrul 6 / 8. Structurarea formei de *scherzo* favorizează în continuare concepția conflictuală a suprafețelor muzicale, concepție realizată nu numai între secțiuni *(scherzo-trio-scherzo)*, dar și în desfășurările lor interioare. Remarcabilă este inventivitatea ritmică a acestui *intermezzo* epic, prin intercalarea unor pulsații variate ce creează crispare în iureșul povestirii. Legătura cu basmul nordic, cu imaginile lui în permanentă și fantastică opoziție, așa cum apar de altfel în numeroase creații camerale brahmsiene, se desfășoară de data aceasta repetat, afirmându-se atât în prima parte (când înlocuiește secțiunea dezvoltatoare), cât și în desfășurarea celei de a treia mișcări.

În puternic contrast cu imaginea țesută din elemente de mister, de dinamism eroic și reverie, *Finalul (Allegro molto)* prezintă o limpezime de cristal. Un melodism simplu, de proveniență populară se desfășoară concis, într-o formă de rondo cu două cuplete A-B-A-C-A-B-A-*Coda*. Tema refren este abia șoptită la început de violoncel, apoi e intonată din ce în ce mai energic de către pian. Și aceasta până la sonorități ample, amintind dangătele clopotelor, este de o fermecătoare puritate. Stilul neoclasic cu colorit șăgalnic este soluția aleasă de Brahms pentru a limpezi confruntările de variate intensități din muzica mișcărilor anterioare. Apar și în desfășurarea ultimei părți câteva umbre (coloritul grotesc pe ritm de marș din primul cuplet; confesiunea patetică, amintind momente de melancolie din *Adagio* sau *Trio* – în al doilea cuplet), dar nici una din nuanțele lor nu mai au forța de a descumpăni echilibrul impus de limpezimea refrenului, remarcabil sintetizat în *Coda*.

Sprijinindu-se pe intonații de rezonanță populară, concluzia *Sonatei în fa major* cucerește calități de obiectivitate clasică. Sursa de inspirație autentic populară poate fi desprinsă și din legătura ce se impune între melodia violoncelului din partea lentă (măs. 12) și liedul lui Antonin Dvorák, intitulat *Cântec învățat de la mama*, transpus ulterior pentru violoncel și pian. Titlul liedului lui Dvorák trimite la tezaurul de cântece transmise din generație în generație și nu poate fi vorba, în acest sens, de un argument ilustrativ pentru filiația Brahms-Dvorák. Elementul popular se impune în această lucrare fie sub forma integrării unei melodii de

Scanned with OKEN Scanner

circulație orală (în partea lentă), fie ca prelucrare a lui (cum apare în concepția *Finalului).* Adăugat la elementul epic-fantastic de pură esență populară el conferă acțiunii muzicale o precumpănitoare forță generalizatoare, înfruntând și rezolvând tumultul romantic (al problematicii imediate), prezentat în ideile de debut ale sonatei. Sub acest aspect, *Sonata în fa major pentru violoncel și pian* rămâne deosebit de reprezentativă pentru romantismul brahmsian, cu rădăcini adânci în formația anilor de adolescență, alimentați de viziunea optimist-populară a muzicii și legendelor nordice.

PENTRU CLARINET ȘI PIAN

Lucrările pentru clarinet fac parte din ultimii ani de manifestare a artei lui Brahms. După ce a cunoscut pe clarinetistul Richard von Mühlfeld, al cărui talent strălucea în ansamblul orchestral de la castelul ducal din Meningen, compozitorul revine asupra hotărârii sale de a nu mai compune și creează pentru el două lucrări camerale *(Trio-ul în la minor* și *Cvintetul în si minor).* Era în vacanța anului 1891, petrecută din nou la Ischl. Peste trei ani, când va reveni în aceeași stațiune, el va mai compune două creații pe care le va îngemăna sub același număr de opus: *Sonatele pentru clarinet și pian* (op. 120, nr. 1 și 2).

Sonata în fa minor, prima din cuplul op. 120, este un nou exemplu de îmbinare între organizarea și organicitatea gândului muzical, pe de o parte, și libertatea desfășurării lui, pe de altă parte. Atitudinea creatoare se desprinde în primul rând din concepția formei, construită cvadripartit (clasic), dar pe o desfășurare interioară proprie. Astfel, primele două părți prezintă sentimentul dominant al prezentului (nostalgia), ultimele două – viziunea artistului asupra frumuseții vieții și a sensurilor ei active. Echilibrul între subiectiv și obiectiv este remarcabil condus, sensibilitatea pe care o transmite desfășurarea primelor mișcări sublimându-se în muzica viguroasă a ultimelor două mișcări.

Corespunzător acestei repartizări a ideilor, Brahms menține culoarea tonalității *fa minor* în primele două acte ale dramaturgiei muzicale. Primul este un *Allegro appassionato* în formă de sonată adaptată la specificul introspecției visătoare care generează muzica. Brahms părăsește principiul contrastului pregnant, declanșator de îndelungi dezbateri ale ideilor, angajându-se pe un ton povestitor, confesiv, comun întregului material

Scanned with OKEN Scanner

expozitiv. În pofida aparenței de curgătoare improvizație (în special în partitura clarinetului), stilul acestui *Allegro appassionato* prezintă o minuțioasă elaborare a țesăturii sonore, sprijinită pe elemente de ciclicitate (melodice sau ritmice).

Se impune în primul rând o idee muzicală enunțată de pian (în octave) cu simplitate, care realizează un cadru al evoluției muzicii, răsunând cu rezonanțele unui ecou epic „a fost odată" în debutul și concluzia formei. Conturul melodic al primului ei motiv va intra în componența ideilor muzicale consecutive ale formei de sonată: al primei teme, al punții spre tema a doua și spre dezvoltare, al elaborărilor din secțiunea mediană, revenind – în forma originară – în repriză și în *Coda*, când readuce în întregime fraza introductivă ce încheie traiectoria de arc a muzicii.

Deosebită pregnanță prezintă tema principală a expoziției, prelungă, desfășurată pe trei fraze: prima – evoluând prin salturi, întrerupte de un motiv ritmic și terminând prin secvențe coborâtoare, cu rezolvare pe o nouă formulă ritmică. Cea de a doua frază este derivată melodic din motivul introductiv, cea de a treia reprezentând o variație dinamizată și amplificată a primei fraze (afirmată la pian). O punte (construită pe elemente derivate din ideea introductivă și din tema principală, construind o nouă melodie a clarinetului) conduce la tema a doua a formei de sonată, concepută și ea în valuri, care impune o nouă formulă ritmică, tipic populară. Vădit caracter popular prezintă și dialogul animat dintre pian-clarinet cu care această temă debutează, precum și variațiile improvizatorice ce survin de-a lungul desfășurării ei: prima – în secvențe coborâtoare de pătrimi, multiplicate în reluare la cupluri de optimi; a doua – sensibil dinamizată, cu rol de concluzie a materialului expozitiv. O nouă punte conduce la secțiunea dezvoltării, concepută nonconformist, atât prin dimensiunea ei redusă, cât mai ales prin tonul liric, asemănător debutului. Ca și în expunerile fiecăreia dintre temele expoziției, secțiunea a doua a dezvoltării marchează o vădită tendință de dinamizare a sensurilor muzicii, avânt ce imprimă singurul efect de contrast în desfășurarea lirică. În repriză și mai ales în *Coda*, continuă intensificarea nuanțelor lirice până la sublimarea lor în tonul epic introductiv intonat de pian și preluat nostalgic de clarinet.

În partea a doua *(Andante un poco Adagio)*, în formă de lied simplu (A-B-A), temele deapănă una după alta firul povestitor început în prima parte, în aceeași tonalitate *fa minor*, pe linia unei accentuări a tendinței spre melancolie. Frumusețea muzicii este dominată de cantabilitatea temei principale, intonată și de data aceasta de clarinet, temă concepută în două fraze (prima – pornind pe un curs treptat descendent, întretăiat de o formulă ornamentală, și sfârșind prin salturi intervalice ascendente ce

Scanned with OKEN Scanner

expozitiv. În pofida aparenței de curgătoare improvizație (în special în partitura clarinetului), stilul acestui *Allegro appassionato* prezintă o minuțioasă elaborare a țesăturii sonore, sprijinită pe elemente de ciclicitate (melodice sau ritmice).

Se impune în primul rând o idee muzicală enunțată de pian (în octave) cu simplitate, care realizează un cadru al evoluției muzicii, răsunând cu rezonanțele unui ecou epic „a fost odată" în debutul și concluzia formei. Conturul melodic al primului ei motiv va intra în componența ideilor muzicale consecutive ale formei de sonată: al primei teme, al punții spre tema a doua și spre dezvoltare, al elaborărilor din secțiunea mediană, revenind – în forma originară – în repriză și în *Coda*, când readuce în întregime fraza introductivă ce încheie traiectoria de arc a muzicii.

Deosebită pregnanță prezintă tema principală a expoziției, prelungă, desfășurată pe trei fraze: prima – evoluând prin salturi, întrerupte de un motiv ritmic și terminând prin secvențe coborâtoare, cu rezolvare pe o nouă formulă ritmică. Cea de a doua frază este derivată melodic din motivul introductiv, cea de a treia reprezentând o variație dinamizată și amplificată a primei fraze (afirmată la pian). O punte (construită pe elemente derivate din ideea introductivă și din tema principală, construind o nouă melodie a clarinetului) conduce la tema a doua a formei de sonată, concepută și ea în valuri, care impune o nouă formulă ritmică, tipic populară. Vădit caracter popular prezintă și dialogul animat dintre pian-clarinet cu care această temă debutează, precum și variațiile improvizatorice ce survin de-a lungul desfășurării ei: prima – în secvențe coborâtoare de pătrimi, multiplicate în reluare la cupluri de optimi; a doua – sensibil dinamizată, cu rol de concluzie a materialului expozitiv. O nouă punte conduce la secțiunea dezvoltării, concepută nonconformist, atât prin dimensiunea ei redusă, cât mai ales prin tonul liric, asemănător debutului. Ca și în expunerile fiecăreia dintre temele expoziției, secțiunea a doua a dezvoltării marchează o vădită tendință de dinamizare a sensurilor muzicii, avânt ce imprimă singurul efect de contrast în desfășurarea lirică. În repriză și mai ales în *Coda*, continuă intensificarea nuanțelor lirice până la sublimarea lor în tonul epic introductiv intonat de pian și preluat nostalgic de clarinet.

În partea a doua *(Andante un poco Adagio)*, în formă de lied simplu (A-B-A), temele deapănă una după alta firul povestitor început în prima parte, în aceeași tonalitate *fa minor*, pe linia unei accentuări a tendinței spre melancolie. Frumusețea muzicii este dominată de cantabilitatea temei principale, intonată și de data aceasta de clarinet, temă concepută în două fraze (prima – pornind pe un curs treptat descendent, întretăiat de o formulă ornamentală, și sfârșind prin salturi intervalice ascendente ce

Scanned with OKEN Scanner

imprimă nuanțe de tensiune; a doua frază, cu indicația *espressivo*, de o învăluită resemnare).

Privite în ansamblu, cele două părți ale sonatei prezintă o deosebită legătură cu substanța și realizarea estetică a *Cvintetului cu clarinet în si minor*, confesiunea muzicală pe care Brahms o făcuse cu trei ani în urmă. Următoarele două părți *(Allegretto grazioso* și *Vivace)* vor înfățișa un alt Brahms, receptiv la frumusețile vieții. Muzica (grațioasă, idilică în partea a treia, năvalnică și jucăușă în *Final)*, pare a fi omagiat tinerețea, dansul, veselia, gluma. În *Allegretto grazioso (la bemol major)*, pe o structură tripartită simplă (asemenea modelelor clasice și populare) o melodie legănată de dans (secțiunea A) evoluează și se întretaie cu un episod din care nu lipsește suflul de mister caracteristic *scherzo*-urilor brahmsiene (secțiunea intermediară B), pentru a face legătura cu muzica exuberantă a *Finalului.*

Desfășurat într-o formă apropiată de cea a *rondo*-ului (pe schema A-B-C-B-A), cea de a patra parte a *Sonatei (Vivace, fa major)* debutează festiv o introducere cântată la pian, care va anticipa de fiecare dată apariția temei principale, cu rol de refren (A). De remarcat este faptul că acest debut al temei introductive este subliniat de prezența a trei tonice (*fa*), în valoare de doimi (la vocea din bas), formulă care va sublinia momentele principale ale diferitelor episoade din desfășurarea întregului *Final.* Rolul acestei formule pare a fi de impuls, prezența ei fiind de fiecare dată eclipsată de farmecul deosebit al temei refren, o temă care amintește de inventivitatea nestăvilită a unor concluzii mozartiene.

Tema a doua (B) — un dialog strâns între clarinet-pian are o nouă pulsație ritmică construită pe succesiuni de triolete. Ea întrerupe trecător năvalnicul flux de veselie (refrenul), reluat în tonalitatea dominantei cu același avânt. Tema a treia (C), în *re minor*, nuanța *piano*, cu indicația *semplice* și reexpusă în *pianissimo*, readuce caracterul povestitor surprins în primele trei părți, sugerând o trecătoare melancolie a compozitorului, despărțit prin vârstă de iureșul la care îl purtase visul. De data aceasta trecerea către muzica expansivă a refrenului este realizată treptat, prin intermediul unui episod complex, în *fa major*, dominat de conturul temei a doua (B) la pian (partida mâinii drepte) susținută în bas de elemente ale temei introductive, alături de care clarinetul repetă formula celor trei tonice (*fa*). Câteva oscilări între nuanțe expansive și nostalgice, cu rezolvarea lor într-un episod *scherzando* (pătrimi *staccato* la clarinet, acompaniament sincopat la pian) conduc la ultima apariție a temei refren, încheiată simplu, pe acordurile tonicii.

A doua sonată pentru clarinet și pian, *Sonata în mi bemol major*, prezintă aceleași trăsături de organicitate, aceeași inepuizabilă inventivitate

Scanned with OKEN Scanner

melodică și aceeași poetică nostalgie. De data aceasta însă, forma de sonată pe care compozitorul își structurează, ca de fiecare dată, prima parte, pierde și mai mult din atributul ei definitoriu (cel al procesului conflictual între ideile muzicale), peste întreaga ei desfășurare *(Allegro amabile)* depănându-se, în variate reliefuri ornamentale sau expresive, narațiunea confesivă, prin tonul blând al clarinetului. Intercalările lui cu comentariile pianului, cu frecventele punți sau pasaje avântate, nu întrerup ci animează stilul povestitor realizat de variatele lui desfășurări. Nici tema a doua (în *fa major)* nu se impune, după cum nici următoarea idee secundară (în *si bemol major)* nu reușește să se particularizeze, fiind dominată de elementele constitutive ale temei principale și creând, astfel, impresia unei variații a ei. Și în secțiunea dezvoltatoare tonul narativ va fi continuat prin împletirea (și nu înfruntarea) unor frânturi tematice desprinse din materialul expozitiv, într-un sistem de relații improvizatorice firești, uneori cu intensități crescute spectaculos, dar fără stridență de conflict psihologic. Ca și dezvoltarea, repriza survine cursiv, readucând simetric muzica expoziției. O ultimă elaborare, pe aceleași coordonate lirice, se remarcă în *Coda*, secțiune în care Brahms reușește de fiecare dată să realizeze măiestrite esențializări muzicale sau împrospătare (episodul Tranquillo).

Partea a doua, *Allegro appassionato* (în *mi bemol major)* cu caracter și formă de *scherzo,* oferă clarinetului reliefarea celor două laturi ale expresivității lui specifice. În primul episod din secțiunea *scherzo*-ului propriu-zis (secțiunea A) se impune tonul lui robust, amintind originea lui populară, în muzica unui dans rustic, pentru ca la sfârșitul secțiunii, tonul lui să devină jalnic, de „doinit" păstoresc. Remarcabil este faptul că structura $a\text{-}a_1\text{-}a_v$ (de proveniență strofică) a primului episod și stilul improvizatoric al culminației expresive din cel de al doilea, păstrează fidel concepția modelelor populare, iar secțiunea mediană (*trio* — în *si major)* aduce rezonanțe de coral protestant (realizate de registrul grav al pianului), vădind afinitatea compozitorului cu creația religioasă populară. Reluată și cu aportul melodic al clarinetului, apoi într-o discretă transfigurare, tema de coral se impune ca o concluzie gravă a secțiunii mediane. Contrastul cu muzica *scherzo*-ului nu este ocolit. Trecerea de la sonoritatea amplă, cu dangăte de clopote, la veselul dans popular, creează singura surpriză în atmosfera lirică înlănțuită a sonatei, în care amintirile se deapănă asemenea unor file de album răsfoite cu nostalgică duioșie.

Ultima sonată pe care a creat-o Brahms, ca și ultima sa simfonie, se încheie în forma temei cu variațiuni. De fapt acesta este și ultimul cuvânt rostit de Brahms într-o lucrare de amploare, ilustrând o dată mai mult forța inventivității gândirii sale creatoare și afinitatea acesteia cu procedeul de

Scanned with OKEN Scanner

veche tradiție muzicală. Și poate în nici una din lucrările sale timpurii nu există o atât de juvenilă vervă în transfigurarea temei de bază, ca în acest *Final*, de ultim suflu creator.

Subiectul variațiilor este amplu, construit dintr-o temă cu două fraze (prima — o melodie simplă, de evidentă sursă populară și aceasta — pe o constantă și caracteristică formulă ritmică în desfășurarea ei; a doua — cu sens de răspuns, aducând la sfârșitul ei un motiv melodico-ritmic ce o particularizează). Cele cinci variațiuni inspirate de acest subiect muzical se vor succeda într-o viziune originală: primele patru, toate în tonalitatea *mi bemol major*, pe dimensiunea de 14 măsuri, în măsura 6 / 8 și nuanțe stinse formează un ciclu unitar, variațiunea întâi și a patra fiind concepute ca un cadru de misterioasă nocturnă pentru două tablouri interioare, în timp ce ultima variație (a cincea) cucerește evidente atribute de *Final* al lucrării. Deosebit de poetică apare inspirația compozitorului în cele două tablouri interioare cadrului creat de variațiunile I și a IV-a, primul (variația a II-a) sugerând un schimb de gânduri între doi parteneri ce se leagănă în ritm de vals lent, moment în care pot fi surprinse rezonanțe poetice desprinse din sfera de imagini a *Carnavalului* lui Schumann; al doilea tablou (variația a III-a) — o dinamizare a celui anterior, cu evidente tendințe de plasticizare muzicală imprimate de alternarea timbrală a grupurilor de treizecidoimi, care par a sugera o goană plină de grație. Mai extinsă și mai elaborată este însă ultima variație (a V-a), cu rol de *Final* construit tripartit. În prima lui secțiune *(Allegro)* survine primul contrast de atmosferă din cadrul acestei părți. Izbucnește în *forte,* la trei voci (pian), apoi la patru (pian-clarinet) o nouă imagine rustică, asemănătoare celei din *Scherzo*, de data aceasta intens exuberantă. În secțiunea mediană *(Piu tranquillo)* este readusă tonalitatea *mi bemol major* (de la intermediarul *mi bemol minor)* și coloritul poetic al primelor variații. Discretele modificări melodice și ritmice dau acestui scurt fragment aspectul unei noi variații, după cum *Coda,* survenită după o strălucitoare cadență a clarinetului, dă o ultimă replică presărată cu umor subiectului.

Privindu-le în ansamblul lor, cele două sonate pentru clarinet și pian de la Ischl sunt scrise, asemenea celorlalte compoziții perechi brahmsiene, ca dintr-un singur impuls creator. Fără a mai avea avântul sonatelor anterioare, ele apar ca rod al unei duioase călduri interioare și al unei discrete nostalgii. Ca și în *Cvintetul cu clarinet*, Brahms pare a-și fi depănat cu împăcare gândurile sale târzii, fără ca vreo urmă de răzvrătire romantică să mai tulbure muzica lor. Contrastele de idei, atunci când survin, au tonuri estompate doar pentru a marca variația unor intensități de sentimente. Senzația de improvizație curgătoare domină și încântă prin melodismul

Scanned with OKEN Scanner

ei în continuă și imprevizibilă devenire variațională, dar această aparentă suplețe sonoră este dăltuită cu arta unei elaborări de maximă desăvârșire și cerebralitate, pe parametrii armonici sau ritmici, polifonici sau dinamici, artă realizată în adâncime, fără concesii virtuozității, fără pedanterie și ostentație exterioară dezvăluită în toată complexitatea ei doar în procesul de analiză a factorilor ei constitutivi. Este, poate, punctul de intersecție cel mai caracteristic dintre gândirea brahmsiană și viitorul simfonism al sonatelor lui George Enescu, compozitorul român ce i-a urmat nu numai în timp, dar și în etica artistică.

CREAȚIA DE TRIO-URI

Brahms a compus cinci *Trio*-uri instrumentale, la apreciabilă distanță unul de altul: trei pentru pian, vioară și violoncel, unul pentru pian, vioară și corn și altul pentru pian, clarinet și violoncel (în ultimul deceniu al vieții).

Primul, *Trio*-ul *în si major* (op. 8) pentru formația clasică (pian, vioară, violoncel) este lucrarea ce pare a fi încununat valoroasa creație care a entuziasmat pe Robert Schumann (op. 1 — op. 7) și a lansat compozitorul tânăr (de douăzeci de ani) în lumea muzicală a vremii. Așa cum a fost creată la începutul anului 1854, muzica lui întruchipează năvalnica mărturisire a artistului ce începuse să cunoască noile sensuri ale vieții. Prețuirea cu care marii muzicieni ai timpului i-au întâmpinat talentul, profunzimea prieteniei lor, dar mai ales visul de dragoste ce pare a se fi înfiripat în adâncurile ființei lui au fost simțăminte care i-au împlinit personalitatea și care au scos la iveală trăsăturile unui nou romantism. Este momentul în care înflăcăratul tânăr învesmântat până acum cu identitatea hoffmannianului Kreisler începe să se dea la o parte pentru a face loc artistului vibrând cu intensitate de viața sa proprie, împlinire ce se reflectă cu evidență în muzica noii sale creații. Mult mai târziu, în anul 1890, Brahms va revizui paginile ei, căutând să-i estompeze elanurile și să-i corecteze stângăciile începutului. Biografii săi consemnează că această intervenție asupra celei mai reprezentative lucrări din anul afirmării sale a fost determinată de critica ulterior făcută de către Eduard Hanslick. Este posibil ca părerea prestigiosului estetician și critic muzical din Viena să fi influențat compozitorul în hotărârea sa de a o cizela, după cum s-ar putea ca propria sa înclinație spre discreție și echilibru să-l fi îndreptat către modificările ulterior făcute. Cert este că Brahms a iubit mult acest rod al spontaneității sale și singura

Scanned with OKEN Scanner

intenție pe care a avut-o atunci când i-a adus ultimele contribuții a fost aceea de a o desăvârși. „Oare îți mai aduci aminte de *Trio în H dur* al tinereții noastre și ai fi oare curios să-l mai asculți acum, când i-am pieptănat și ordonat puțin părul (fără să-i fi așezat o perucă pe cap!)?" îl va întreba Brahms pe vechiul său prieten Julius Grimm într-o scrisoare în care îl punea la curent cu activitatea sa.

Desigur că măiestria exprimării artistice, dobândită în patru decenii de experiență, va reuși să înnobileze și să clasicizeze opera tinereții lui Brahms. Cu toate acestea, prima formă a *Trio-ului în si major* a fost preferată de majoritatea prietenilor cărora Brahms obișnuia să le solicite părerea înainte de a publica o lucrare. Urmărindu-i muzica în forma ei ultimă, cea care se cântă cu exclusivitate în zilele noastre, este greu de închipuit că frumusețea ei ar fi putut fi depășită de cea a primei versiuni. Se impune a fi subliniată și de data aceasta legătura cu spiritul beethovenian, prin organizarea planului de ansamblu *(Allegro con brio, Scherzo, Adagio, Allegro)*, prin rolul travaliului tematic în gradația tensiunii emoționale, prin viguroasele concluzii date imaginilor muzicale. Sensul ascendent, de la simplitatea cu rezonanțe populare până la impetuoasele culminații finale, caracterizează cu deosebire atât gândirea întregii lucrări, cât și pe cea a părților ei componente. Tendința de înălțare se impune de la prima pagină, o dată cu prezentarea temei principale a formei de sonată — o melodie elegiacă, de o cuceritoare seninătate, ce-și va amplifica sonoritatea și intensitatea expresiei cu fiecare succesivă reluare, culminând ca forță expresivă în versiunea ultimă a expunerii ei (măs. 36 și următoarele). Împletirea dintre puritatea ideilor muzicale din expoziție și diversitatea rezonanțelor lor în prelucrările din dezvoltare, conduce la o sesizabilă transfigurare a sensurilor muzicii în ultima secțiune a formei (repriza) și la o deosebit de realizată esențializare a ei în *Coda*, fragment muzical în care gradația cuceririi echilibrului devine impresionantă.

Suflul de mister epic particularizează și în această lucrare desfășurarea *Scherzo*-ului (partea a doua în *si minor)* dar în desfășurarea muzicii se intercalează un episod liric care dezvăluie o stare afectivă proprie momentului de creație. Este melodia dansului legănat a *trio*-ului median *(Meno allegro)*, culeasă din cele mai senine zone ale sentimentului de fericire. Ingenios este felul în care Brahms reușește să împrospăteze forma de *scherzo,* amplificând-o cu o secțiune finală, în care se îmbină (alternativ sau suprapus) contururile melodice ale celor două teme, elementul muzical fantastic din secțiunea *scherzo* apărând la pian, iar melodia dansului legănat din secțiunea trio — la vioară.

Scanned with OKEN Scanner

Contrastând discret cu caracterul epic al mișcării anterioare, prima secțiune a părții lente (partea a treia – *Adagio* – în *si major)* este construită pe un discurs polifonic liric (vioară-violoncel), discurs mereu întrerupt de intonații de coral liturgic (pian). Cursul dialogat al celor două tipuri de instrumente – pian și coarde – nu este decât trecător întretăiat de elemente expresive noi, așa cum apar în secțiunea mediană a formei de lied în cantilena violoncelului *(sol diez minor)* sau în răscolitorul fragment (măs. 56 – 68) în care sonoritățile registrului grav se înalță până la strigăt, pentru a se cufunda din nou în meditație. O nouă nuanță expresivă poate fi semnalată și în secțiunea ultimă a mișcării, în discreta sugerare a dangătelor de clopote intercalate în scriitura de coral liturgic.

Finalul *Trio*-ului *(Allegro* în *si minor)* este complex construit, concepție ce va fi caracteristică în general concluziilor brahmsiene. Pe schema intermediară între forma de sonată și cea de rondo, desfășurarea muzicală concentrează substanța simțămintelor trăite, încrustând pe coloritul expansiv al temei cu rol de refren intonații dramatice de variată intensitate. Ceea ce rămâne caracteristic și pentru acest *Allegro*-final este tendința spre viguroasă împlinire, așa cum anunță și tratarea temei lui principale, al cărei caracter dansant prinde treptat avânturi, având culminație expresivă în cea de a treia reluare a ei (la pian, în *fortissimo*, măs. 54). Nici una din umbrele ivite până acum în cursul muzicii nu mai influențează concluzia lucrării, luminată și de data aceasta de forța beethoveniană (depănarea calmă a acompaniamentului în triolete, făcând din nou o deliberată legătură între simțământul compozitorului și cele ce au inspirat prima parte din *Sonata lunii).* Admirat fără rezerve de muzicienii vremii, *Trio în si major* este lucrarea ce se plasează în perioada ce precede îndeaproape anii de frământări trăiți de Brahms în preajma suferinței familiei Schumann, perioadă ce va fi dramatic oglindită în paginile primului *Concert pentru pian,* ale *Cvartetului cu pian în do minor,* ale primei *Simfonii* sau a *Requiemului german,* lucrări începute, părăsite, continuate cu o dureroasă obsesie până la târzia și geniala lor desăvârșire.

Cel de al doilea *Trio* compus de Brahms – *Trio*-ul *pentru pian, vioară și corn în mi bemol major* (op. 40) datează din anul 1865. Intensitatea sentimentului trăit în iarna acelui an (moartea mamei sale) va fi transmisă în dramatica muzică a *Requiemului german,* dar înainte de desăvârșirea monumentalei creații vocal-simfonice, Brahms și-a dezvăluit amărăciunea în paginile acestei lucrări camerale. Concepția acestei lucrări surprinde de la prima ei pagină: un *Andante* alternând cu *Poco piu animato,* mișcare cerută atât de coloritul pastoral al cornului, cât și de dimensiunile emoției pe care farmecul pădurii o declanșează. Pentru că prima parte a sonatei a

Scanned with OKEN Scanner

fost creată în minunata stațiune de la Lichtenthal anterior morții Christinei Brahms, așa cum rezultă din mărturisirile făcute de compozitor prietenului său Albert Dietrich. Sentimentul de durere provocat de pierderea mamei sale este dezvăluit în cea de a treia parte (un *Adagio mesto*, în *mi bemol major)* de remarcabilă măiestrie pe plan structural, melodic și instrumental. Cornul și vioara apar tratate cu o impresionantă simplitate (comentariile ample fiind încredințate pianului), într-o concepție arhitecturală ce părăsește tradiționala formă a liedului tripartit. Principiul alternanței, care particularizează și construcția primei părți, se impune și în această mișcare, muzica – aparent liber desfășurată – fiind condusă în elaborat spirit variațional.

În *Scherzo*-ul intercalat între *Andante* și *Adagio*, Brahms păstrează schema clasică *(scherzo-trio-scherzo)*, dar o îmbogățește prin elementele formei de sonată în secțiunile ei extreme (prezența a două teme cu caracter diferit și a unui episod dezvoltator, urmat de repriza ideilor inițiale). Nuanțele lirice de proveniență populară din *trio* creează un discret contrast cu caracterul ambiguu (misterios, avântat) al muzicii din *scherzo*-ul propriu-zis.

Finalul este conceput în formă de sonată, pe contururi melodice și ritmice cu rezonanțe culese din ambianța de vânătoare, rezonanțe ce amintesc unele concluzii haydniene. Posibilitatea de a înlocui cornul cu viola sau violoncelul, indicată în partitură, se dovedește a fi o soluție de diminuare a concepției artistice, mai ales în această ultimă parte a lucrării. Cornul, instrumentul pe care Brahms l-a cunoscut de mic copil printre cele la care cânta tatăl său, instrumentul căruia compozitorul tânăr îi încredințase expresive pagini (în lucrări corale cu acompaniament de orchestră, în *Serenada pentru orchestră în re major)* și căruia îi va da rol de genială expresivitate în viitoarele sale lucrări concertante sau simfonice, este instrumentul care apare o singură dată în vasta listă a creației de muzică de cameră brahmsiană, ceea ce presupune o integrare *sine qua non* a timbrului lui în sonoritatea concepută inițial de compozitor. Licența de a putea fi înlocuit de un alt instrument trebuie interpretată ca o concesie făcută formațiilor lipsite de colaborarea unui interpret cornist. Fără a fi tratat concertant, fără a avea episoade solistice sau rol principal în formație, cornul aduce coloritul poetic al imaginii de pădure, transmițând, alături de pian și de vioară, nuanțele sentimentelor trezite în fața naturii măreațe. Excepție în ansamblul creației lui Brahms, *Trio-ul cu corn* al anului 1865 apare izolat și în literatura camerală romantică, singurul precedent de autoritate ce ar putea fi semnalat fiind doar *Sonata în fa major pentru corn și pian* (op. 17) creată de Beethoven, compozitorul clasic în a cărui artă și viziune sunt de

Scanned with OKEN Scanner

găsit germenii numeroaselor trăsături caracteristice manifestărilor muzicale romantice.

Peste aproape două decenii (în anul 1882) iubitorii muzicii de cameră vor avea surpriza unui nou *Trio* compus de Brahms în vacanța de la Ischl — *Trio*-ul *în do major pentru pian, vioară și violoncel* (op. 87). Tonalitatea anunță o lucrare luminoasă. Unisonul coardelor care-i deschid muzica (prima parte — *Allegro* de sonată) este un glas pe cât de ferm, pe atât de nobil. Replica pianului din primul grup tematic pare a aduce umbre, dar noua melodie pe care are rolul să o expună (tema a doua) se refugiază în romantică reverie. Ca în marea majoritate a creațiilor lui Brahms, temele formei de sonată sunt escortate de idei secundare, conturate melodic și ritmic, dar nedetașate de originea primară, derivație ce realizează complexa unitate în diversitate tipic brahmsiană. În echilibrul pe care l readuce reexpoziția, survin trecătoare breșe, dar concluzia se afirmă viguros, pe strălucitoare ascensiuni sonore succedate de *Coda*. Se simte în muzica primei părți și spiritul beethovenian și patosul lucrărilor dăltuite de Brahms în perioada primului *Trio*. Dar vâltoarea va fi simțitor atenuată și arta elaborării detaliului, cucerită lucrare de lucrare, o fixează pe planul creațiilor de maturitate.

În partea a doua (*Andante con moto*, în *la minor*) un nou unison al coardelor expune o temă de baladă cu suflu larg, povestitor. Conținutul este de o tristețe gravă. Cele cinci variațiuni construite pe arcuirea ei nu-i aduc decât nuanțe de intensificare sau atenuare a expresivității. Inflexiuni maghiare cu colorit pasionat (var. I), urmate de modificări ritmice și fluctuații timbrale (var. a II-a) conduc la culminația dinamică și sonoră ce impune singurul element de contrast (var. a III-a) pentru a descreste treptat prin melodismul vibrant al variației a patra și a se estompa în comentariul șoptit al coardelor, peste armoniile acompaniatoare ale pianului, în ultima ipostază a melancoliei (var. a V-a). Este o pagină de rară inspirație a cărei povestire, împletită cu confesiunea lirică, este construită în formă de arc sprijinit pe tehnică variațională și pe discurs condus dialogat între cele două tipuri de instrumente (sau între cele cu arcuș) pe o țesătură filigranată ce întregește continuu substanța muzicii.

După coloritul de baladă nordică, urmează „das nordische Nachtstück des Scherzo, die Krone des Werkes" (Walter Niemann, „Brahms, Leben und Schaffen" p. 226, în traducere: pagina nopții nordice a *Scherzo*-ului, cununa lucrării). Conținutul unui basm fantastic, cu misterioase goane de voci, este realizat prin modalități de exprimare ce preconizează viziunea artistică impresionistă. Partitura pianului pune interpretului deosebite dificultăți tehnice și expresive, conducând în *pianissimo* torentul de șoapte și vâltoarea

Scanned with OKEN Scanner

de dans fantomatic ce se apropie și dispare, totul într-o mișcare extrem de rapidă și pe o înlănțuire modulatorie ce depășește concepția scriiturii armonice din contemporaneitate. Imaginea epico-fantastică este întreținută de muzica secțiunii mediane a formei de *scherzo (Poco meno presto, do major)* construită pe puritatea unui melodism ce amintește sursa populară din care s-a desprins conținutul basmului.

În *Final (Allegro giocoso, do major)* muzica se desfășoară pe patru episoade, într-o construcție ce sintetizează elemente ale tradiționalului rondo și ale formei de sonată. O temă de dans popular (4 / 4) cu rol ambiguu (de temă principală și temă refren) este expusă de pian și preluată de coarde, din nou la unison. Caracterul ei robust se împletește cu episoade meditative, cu frânturi de exuberanță sau cu misterioase comentarii ce amintesc atmosfera *scherzo*-ului, material muzical ce are ca element comun o perseverentă formulă ritmică cu contribuții în unitatea imaginii muzicale rustice.

În această lucrare a maturității lui Brahms, romantismul compozitorului se manifestă în laturile lui cele mai caracteristice. Mai puțin cântat decât *Trio-ul în si major*, noul *Trio* brahmsian prezintă o complexitate care solicită o mai susținută încordare a resurselor interpretative.

Cel de al treilea *Trio pentru pian, vioară și violoncel — Trio în do minor* (op. 101) a fost compus de Brahms în vara anului 1886, fiind deosebit de reprezentativ pentru latura introspectivă nordică a compozitorului. Această trăsătură este anunțată de tonalitatea lucrării, tonalitatea primei simfonii și a primelor cvartete (cu pian — op. 60; pentru coarde — op. 51, nr. 1). Forța expresivă a *do minorului* brahmsian domină întreaga lucrare (cu excepția mișcării lente), ilustrând frământări și năzuințe, evocând fantasticul și neliniștea epică, profunzimea meditației și încordarea ei stimulatoare, aspecte prelungite până în pagina finală. Principiul clasic al contrastului dintre caracterul temelor de bază ale formei de sonată este violent marcat în prima parte *(Allegro energico)*. Tonul de forță domină întreaga mișcare, contrastând cu narațiunea misterioasă a părții următoare *(Presto non assai, do minor)*, cu muzica ei întreținută de neliniște (secțiunea *trio*-ului central, în *fa minor)*. O remarcabilă pagină lentă *(Andante grazioso, do major)* desparte problematica agitată și coloritul fantastic al celor trei mișcări ce o împrejmuiesc (toate în *do minor)*. Este o pată de liniște realizată prin stilizarea trăsăturilor specifice cântecului popular: melodism, inconsecvență ritmică, simplitate acompaniatoare, reluări variaționale. Nuanțe de contrast aduc doar culorile timbrale ale celor două tipuri de instrumente, dialogând sau comentând ideile muzicii. Alternanța metrului ternar cu cel binar pe care evoluează melodia primei teme se grupează pe succesiunea 3 / 4 – 2 / 4 – 2 / 4,

Scanned with OKEN Scanner

colorând inedit stilul muzicii lente. Asemenea caracteristici ritmice populare (care pătrund doar în creația compozitorilor reprezentativi ai școlilor naționale muzicale din contemporaneitatea lui Brahms) apar ilustrative în concepția stilistică a unui compozitor german romantic, acuzat permanent de conformism. Nonconformist se manifestă și în ultima parte a lucrării *(Allegro molto)* – o sinteză muzicală a substanței părților anterioare. Se întâlnesc în paginile ei reminiscențe ale misterului, ale impulsurilor de forță și ale valurilor de lirism din muzica primelor trei părți, într-o formă de sonată liberă și extrem de bogată în material muzical. Este singura parte a lucrării în care compozitorul renunță la tendința spre concentrare, descătușându-și fantezia într-o generoasă vervă inventivă. Caracterul de *scherzo* fantastic domină intens ca o concluzie îndelung pregătită și genial afirmată în *Coda*, o secțiune amplă, desfășurată pe dimensiuni egale cu cea a reprizei.

Ultimul *Trio* compus de Brahms aparține anului 1891, fiind rodul marii sale admirații pentru talentul clarinetistului Richard von Mühlfeld, pentru care va mai compune un cvintet pentru clarinet și coarde, precum și două sonate pentru clarinet și pian. În *Trio*-ul *pentru clarinet, pian și violoncel* (op. 114) Brahms se dovedește din nou un maestru al arhitecturii muzicale. Părțile extreme ale lucrării *(la minor)* le construiește în formă de sonată, dar reducând dimensiunile și rolul secțiunilor lor dezvoltatoare. Atenția sa se îndreaptă cu deosebire asupra adaptării liniilor melodice la resursele tehnice ale clarinetului, arcuindu-le și ornamentându-le cu trăsături capabile să-i favorizeze expresivitatea în strânsă colaborare cu timbrul generos al violoncelului și cu intensa gamă de posibilități polifonico-armonice ale pianului. Ceea ce caracterizează viziunea sa asupra formei este de data aceasta tendința spre conciziune și simplificare. Pornind în prima parte *(Allegro)* cu un material muzical bogat (trei grupuri tematice), Brahms își sprijină dezvoltarea pe elementele temei principale, pe care o elimină în reexpoziție. Aceeași concepție conduce și construcția formei de sonată a *Finalului*, tema inițială – reluată de asemenea în dezvoltare – nemaiapărând în repriză (ea fiind ferm afirmată în *Coda*). Cât despre părțile mediane ale ciclului cvadripartit, acestea se mențin în structura tripartită clasică: un *Adagio* în *re major*, în spiritul unui expresiv lied instrumental simplu și un *Andantino grazioso* în *la major*, pe forma unui menuet cu trio central. Tendința de clasicizare, caracteristică în general acestei creații, poate fi surprinsă cu claritate în realizata stilizare a dansului pe a cărui grație își fundamentaseră primii clasici cea de a treia parte a creațiilor lor *(Menueto)*, după cum tendința de simplificare – semnalată pentru părțile extreme – se face simțită în *Adagio* (cu o secțiune centrală doar de zece măsuri).

Scanned with OKEN Scanner

Privită în ansamblu și prin prisma emoției pe care muzica *Trio*-ului *în la minor* o transmite, remarcabilă este frumusețea elegiacă a primei părți, cu jocurile ei contrapunctice; remarcabilă este reveria poetică a mișcării lente, cu expresivul dialog purtat de clarinet și violoncel peste armoniile pianului și cu nuanțele de mister insinuate în scurtul ei episod median; remarcabilă este și seninătatea mozartiană a muzicii din *Andantino*, cu poeticul ei episod final *un poco sostenuto*. Neliniștea întrebărilor brahmsiene și câteva pete de lirism străbat și în ultima parte a lucrării, o parte în care elaborarea detaliului melodico-ritmic excelează și în care sentimentul este rezervat și stilul este sever. Chiar dacă muzica acestui ultim *Trio* brahmsian va fi eclipsată de-a lungul vremii de frumusețea mai directă a *Cvintetului cu clarinet* ce i-a urmat îndeaproape (op. 115), ea rămâne mereu iubită de interpreți și de public.

CVARTETELE CU PIAN

În lista creației lui Brahms, în care figurează 24 de lucrări pentru formații de muzică de cameră, se pot număra trei cvartete cu pian, primele două apărând succesiv, cu numărul op. 25 și 26, al treilea mult mai târziu, cu numărul de op. 60. Cu toate acestea, tocmai ultimul dintre cele trei cvartete — *Cvartetul în do minor* — este cel pe care Brahms l-a conturat și compus mai devreme. Lucrarea a fost pornită la Düsseldorf în 1855, în perioada în care Schumann își trăia ultimul an din viață în spitalul din Endenich. Puternicul tragism al muzicii acestei creații dezvăluie zbuciumul sufletesc al compozitorului de douăzeci și doi de ani, ale cărui sentimente oscilau necruțător între prietenia și dragostea ce pare a se fi înfiripat în sufletul său pentru Clara Schumann, cu paisprezece ani mai în vârstă decât el. Este acea perioadă pe care comentatorii vieții și creației sale au numit-o „perioada wertheriană", marcând astfel dimensiunile frământărilor lui sufletești după măsura celor trăite de eroul lui Goethe.

Brahms va reveni în repetate rânduri asupra acestei lucrări spontane, în 1861, 1868, 1875, încercând să-i zăgăzuiască tumultul și asprimile. Dar cu toate retușurile aduse ulterior, el nu a reușit să-i imprime echilibrul cu care personalitatea și concepția sa componistică se întregise între timp. În 1874, când se va strădui să dea ultima formă acestui cvartet, el va justifica învolburarea muzicii lui unuia dintre cei mai buni prieteni ai anilor târzii (Theodor Bilroth) cu cuvintele: „Este ilustrarea ultimului capitol despre

Scanned with OKEN Scanner

omul în frac albastru și jachetă galbenă" (referire la portretizarea lui Werther). Legătura făcută între eroul lui Goethe și dispoziția sufletească a tânărului Brahms a făcut ca lucrarea să rămână în istoria muzicii de cameră sub denumirea de *Werther Quartett.*

După informațiile transmise de Joseph Joachim, *Cvartetul op. 60* a fost conceput inițial în *do diez minor* și ulterior transpus în *do minor*, tonalitate aleasă de compozitor și pentru prima sa simfonie, ale cărei prime schițe datează din aceeași perioadă și a cărei elaborare va dura, de asemenea, timp de două decenii. Înrudire de substanță prezintă însă cu primul *Concert pentru pian*, compus și acesta în perioada „wertheriană", înrudire marcată de debutul neobișnuit de tragic al ambelor lucrări. Brahms va încerca să explice lui Hermann Deiters în 1868, la Bonn, duritatea temei principale din forma de sonată a primei părți: „Imaginează-ți un om care nu are altă alternativă decât să-și pună capăt zilelor..."

Tragismul marchează și următoarea mișcare a acestei creații, un *Scherzo* tipic brahmsian, întunecat, misterios, cu viziuni de coșmar, atestând faptul că primele două părți aparțin aceleiași perioade de creație („perioada wertheriană"). Dar în mișcările următoare *(Andante* și *Final)* cursul muzicii — până acum o năvalnică goană în căutarea unui refugiu — poartă amprenta maturității creatoare, amprenta anilor în care peste suferința trecută s-a așezat înțelepciunea. Muzica părții lente rămâne o sublimă mărturisire de dragoste (melopeea violoncelului căruia i se alătură pe rând vioara și viola), dar peste vibrația ei se simte și sentimentul nostalgiei, sentiment comunicat cu nobilă simplitate. Din vechile frământări (sugerate de sincopele ce punctează acompaniamentul pianului, de cursul ritmic al temei din secțiunea mediană a formei de lied), nu se detașează decât puritatea vechiului sentiment, intensitatea lui. Scriitura, tratarea celor patru instrumente, dozajul sonorităților ilustrează, pas de pas, experiența suprapusă peste spontaneitatea mărturisirii muzicale făcute în primele două mișcări. Și dacă fondul pasional care a declanșat actul creator a determinat și în ultima parte opțiunea pentru forma de sonată, elementele ei conflictuale apar mult atenuate sub pana maestrului matur. Procesul polifonizării reușește să coordoneze dezbaterea lor și să le zăgăzuiască sensurile depresive, contribuind la realizarea unei concluzii de remarcabil echilibru între datele subiective și frumusețea obiectivă a vieții.

Spre deosebire de *Cvartetul în do minor*, asupra căruia Brahms a revenit în repetate rânduri până la versiunea definitivă publicată în anul 1875, celelalte *Cvartete cu pian* (op. 25 și 26) apar ca realizări ale unei etape bine determinate din evoluția compozitorului, etapa de desăvârșire a personalității sale creatoare, împărțită între activitatea de la Detmold și cea

Scanned with OKEN Scanner

de la Hamburg. Este perioada în care stilul său, până acum vehement și puternic confesiv, începe să cucerească treptat dimensiuni noi în zone luminate de gândirea clasică. Pe această tendință de purificare și desăvârșire a măiestriei, în care literatura tradiției muzicale și cântecul popular și-au grefat puternic influența lor, se înscrie creația cuplului de *Cvartete cu pian* (op. 25 și 26).

S-a întâmplat frecvent ca Brahms să compună ca dintr-o singură respirație lucrări îngemănate. Primul exemplu este ilustrat de realizarea celor două *Serenade pentru orchestră*, al doilea de creația acestor două cvartete generate de forța aceluiași impuls. Philipp Spitta (1841–1894) considera că asemenea perechi de lucrări din creația contemporanului său au aspectul unui „atac dublu", în sensul unor rezolvări diferite ale aceluiași conținut, încorporat în cadrul aceluiași gen. O evidentă înrudire marchează asemenea lucrări, atât pe plan expresiv, cât și pe plan stilistic, dar fiecare din cele două creații consecutive se conturează ca entitate muzicală bine definită. Pentru că de fiecare dată nu este vorba de o întregire, în sensul unor adaosuri sau amplificări de idei și nici de o depășire a măiestriei afirmate în prima lucrare din cuplu, ci de viziunea nouă a subiectului, viziune proprie unei anumite dispoziții sufletești.

Raportând această manifestare la cele două *Cvartete cu pian* terminate de Brahms succesiv în 1861, se pot desprinde pentru fiecare anumite trăsături de particularitate, în cadrul unei concepții comune de creație, concepție în care se stabilește echilibrul între subiectiv și obiectiv, între dramatism și lirism.

Din punctul de vedere al formei muzica primei creații — *Cvartetul în sol minor,* op. 25 — se desfășoară pe un curs mai caracteristic. Între prima lui parte *(Allegro*, în forma de sonată) și cea de a treia mișcare *(Andante con moto,* în formă de lied mare) se intercalează un *Intermezzo (Allegro ma non troppo)* ce readuce nuanțele clarobscure ale poeziei nordice, pe care Brahms le părăsise în *scherzo*-ul clasic al *Sextetului în si bemol major* anterior compus. Iar finalul — un *Rondo alla zingarese* — prezintă o soluție îndrăzneață și originală nu numai în șirul lucrărilor sale, dar în întreaga literatură cvartetistică ce l-a precedat.

Caracteristic pentru muzica întregului *Cvartet în sol minor* rămâne însă frumusețea inventivității melodice și arta diversificării ei. Această măiestrie se impune de la început în forma de sonată a primei părți, îmbogățită cu o introducere care, ca și în *Cvartetul în do minor,* op. 60, reprezintă o anticipare expresivă a temei principale. Căi melodice secundare pregătesc desfășurarea celorlalte două teme ale expoziției, contribuind la

Scanned with OKEN Scanner

o neobișnuită bogăție a fondului muzical de bază, trăsătură ce va rămâne mereu caracteristică concepției de construire a formei de sonată brahmsiene.

Contribuții noi aduce și tratarea ritmică a marșului eroic din secțiunea centrală a părții lente, desfășurat în trei timpi (soluție ce va fi remarcabil valorificată în partea a doua a *Requiemului german),* dar mai ales coloritul *alla zingarese* din ultima parte a lucrării. Spiritul improvizatoric specific muzicii lăutărești ungare își pune amprenta în desfășurarea tuturor factorilor stilistici, în inflexiunile melodice capricioase, în alternanța cursului ritmic (când frenetic, când pătimaș, când elegiac), în construcția liberă a formei, în plasticitatea sonorităților (care realizează imitația țambalului acompaniator în scriitura pianistică). Cu mult haz constată Joachim într-o scrisoare adresată lui Brahms, imediat după lectura acestei ultime părți a *Cvartetului:* „Tu mi-ai dat o palmă serioasă chiar pe teritoriul meu...". Este o referire la măiestria lui Brahms de a integra specificul lăutăresc ungar în creația cultă, măiestrie pe care compozitorii de origine maghiară, printre care și Joachim sau chiar marele Liszt, nu reușiseră până atunci să o atingă.

Intonații și ritmuri ale muzicii ungare răzbat și în finalul *Cvartetului cu pian în la major* (op. 26), dar prezența lor nu mai poartă pregnanța celor din rondo-ul final al *Cvartetului în sol minor.* Ceea ce caracterizează muzica noii lucrări este tendința spre esențializare a ideilor, spre clasicizare a construcției și exprimării ei. De data aceasta nu *Scherzo*-ul (partea a treia) este momentul care poartă cel mai direct amprenta spiritualității brahmsiene, ci partea lentă (a doua) — o visătoare nocturnă romantică, turnată în forma clasică de lied. În acest sens, ilustrative sunt cursurile celor două teme ce par a se întregi una pe alta (prima — măs. 1–14, cu indicația *espressivo e dolce*; a doua — măs. 41–57, cu indicația *espressivo e forte)* ca și cel al temei din secțiunea centrală a formei de lied. Sunt teme de poetică inspirație, în a căror depănare poate fi surprins comentariul unor simțăminte de profundă liniște interioară, reflectând starea sufletească trăită în lunile de toamnă ale anului 1861, petrecute în izolarea locuinței sale din cartierul Hamm al Hamburgului. Această ipoteză este confirmată atât prin dedicația făcută lucrării („Doamnei dr. Elisabeth Rösing" — gazda sa din această perioadă), cât și prin datarea manuscrisului ei (octombrie 1861).

Privite în ansamblu, cele trei cvartete cu pian pe care Brahms le-a compus în acea etapă de răspântie a vieții (perioada ce precede prima călătorie și apoi instalarea sa definitivă la Viena) prezintă deosebită importanță în evoluția istorică a genului. Pentru că până la apariția lor formația cvartetistică (pian-coarde) apăruse destul de rar în literatura muzicii de cameră, câteva izbutite realizări anterioare fiind datorate lui Mozart și

Scanned with OKEN Scanner

Schumann. Geniul lui Mozart a imprimat ansamblului o remarcabilă unitate expresivă (*Cvartetul în sol minor, K.V. 478)*, concepție pe care s-a înscris și unicul *Cvartet cu pian în mi bemol major*, op. 47 din lista creației lui Schumann. Brahms are meritul de a fi contribuit în continuare la desăvârșirea genului cameral încredințat celor două tipuri de instrumente (pian și coarde) prin caracteristica sa concentrare asupra ideaticei și asupra unității expresive. Ca și în cazul genului concertant, scriitura și registrația instrumentală nu urmărește decât relieful ideilor, orice efect exterior (de colorit sau de virtuozitate tehnică) fiind sacrificat. Chiar atunci când apare o relativă independență a uneia din vocile cvartetului (în momentele expozitive, în cuplete) sau a uneia din partidele sonore (cum este cea a instrumentelor cu coarde în *Intermezzo* din *Cvartetul în sol minor* sau cea a coralelor din finalul *Cvartetului în do minor)* modalitatea sonoră este indisolubil integrată în principiul unității de acțiune. Cultivarea timbrurilor catifelate (reliefuri melodice încredințate violoncelului, violei) se înscrie — ca și viziunea orchestrală brahmsiană — în rândul trăsăturilor de specifică spiritualitate, contribuind la variația și forța emoțională a discursului cvartetistic, discurs în care vioara și pianul continuă să strălucească prin natura lor timbrală și prin cuprinderea lor registrală.

În toamna anului 1861 au avut loc primele audiții ale *Cvartetelor* op. 25 și 26 (primul — la Hamburg, al doilea — la Hanovra). Ceea ce se poate desprinde din comentariile vremii este în legătură cu un mai mare succes al primului cvartet, succes datorat desigur melodismului lui generos și vervei finale. Privit prin perspectiva secolului nostru, cel de-al doilea cvartet din lista opusurilor brahmsiene în *la major* prezintă atributele unui plus de valoare componistică, prin rezolvarea remarcabilă a problemelor de echilibru al formei și prin concizia expresiei. Din acest punct de vedere poate fi considerat ca o treaptă către concepția de coeziune către „muzica viitorului", o muzică pe care presa din Leipzig o prezicea numai în lumina libertăților cultivate de școala de la Weimar. Și totuși Arnold Schönberg, compozitorul secolului XX care a pornit în creație sub influența artei wagneriene, dar care pe parcursul carierei sale didactice s-a dovedit a fi un bun cunoscător și admirator al contribuțiilor lui Brahms, a preferat partitura *Cvartetului în sol minor*, căreia i-a făcut și o versiune orchestrală pe care a prezentat-o și editat-o la New York în anul 1932.

Scanned with OKEN Scanner

CVARTETE PENTRU INSTRUMENTE DE COARDE

Primele două cvartete pentru coarde (op. 51, nr. 1 și 2) au o realizare cu deosebite implicații în istoria genului cameral cvartetistic. Create în vara anului 1873, la Tutzing, ele apar ca un târziu răspuns dat de compozitor unor îndelungi căutări. Din documentația existentă rezultă faptul că printre materialele luate de la Hamburg în primăvara anului 1853 (momentul în care începe turneul de concerte cu Remeny), figura și un cvartet de coarde. După această încercare timpurie, majoritatea lucrărilor camerale compuse în deceniile șase și șapte includ în concepția lor sonoră pianul *(Trio op. 8, Cvartetele op. 25, 26 și 60, Cvintetul op. 34).* Încercările de a compune pentru ansamblul de coarde în exclusivitate au condus la două izbânzi *(Sextelele op. 18 și 36)* și o înfrângere *(Cvintetul în fa minor).* Vor trece zece ani până când Brahms va da la iveală noi roade ale viziunii sale instrumentale detașate de pian, de data aceasta pentru două viori, violă și violoncel, ilustrată de creația *Cvartetelor op. 51.*

Pregătirea pentru a se aventura în acest gen căruia geniul lui Haydn îi fixase coordonatele cadrului formal și al expresivității, în care Mozart și Beethoven își spuseseră cuvântul lor inestimabil și în care apăruseră de curând noi mărturii (datorate lui Schumann, în 1842, și lui Mendelssohn-Bartholdy, în 1847) a făcut-o Brahms îndelung (după informațiile lăsate de comentatori, vreme de aproximativ opt ani). Într-o perioadă de dominare a operei și a concertului instrumental în care iubitorii muzicii de cameră de la Viena, orașul în care au trăit și au creat iluștrii clasici, renunțaseră să mai spere în realizarea unor asemenea lucrări, cvartetele lui Brahms au însemnat o mare surpriză și bucurie.

Primul cvartet *(Cvartetul op. 51, nr. 1)* dezvăluie cu generozitate lumea *do minorului* lui Brahms. Este climatul natal în care compozitorul dezbate acțiuni muzicale de răscolitoare forță dramatică, așa cum ilustrează prima și ultima parte a acestei noi creații. Expoziția formei de sonată (partea I – *Allegro)* debutează cu o temă deosebit de caracteristică pentru latura lucid-constructoare brahmsiană. Nu este vorba de o melodie cantabilă, ci de o idee muzicală cu calitate de esență, din a cărei bază motivică își vor trage seva intonațională sau ritmică temele de deschidere ale muzicii următoarelor mișcări. Caracterul avântat al acestei teme, imprimat de treptatele impulsuri ritmice, de sensul melodic ascendent (realizat prin secvențe suitoare) și de intensificare dinamică, anunță gravitatea acțiunii și are, în acest sens, rădăcini adânci în patetismul beethovenian. Prezența acestui subiect domină muzica secțiunii expozitive, în pofida frânturilor de reverie ce se intercalează

Scanned with OKEN Scanner

între primele ei apariții (măs. 11-22) ca și în substanța temei a doua (măs. 33-40) și a treia (măs. 62-74) și mai ales în secțiunea dezvoltatoare (desfășurată pe dimensiuni relativ restrânse și sprijinită pe opoziția dintre tonul ei impetuos și lirismul temei a doua). Intensificări tensionale au loc în trecerea spre secțiunea reprizei și în fragmentul *crescendo e agitato* ce conduce la secțiunea *Coda*, ale cărei ultime opt măsuri aduc o impresionantă relaxare, cu sprijin final pe luminosul acord al tonalității *do major*, intonat în *piano*.

Romanze este titlul părții a doua a cvartetului *(Poco adagio*, în *la major)*, dar „romanța" lui Brahms se detașează de spiritul piesei de gen intercalată de primii romantici în compozițiile concepute în ciclu de mișcări. Lirismul este grav, concentrat, tipic unei viziuni artistice nordice. Forma în care este turnată muzica amintește concepția părții lente a *Concertului pentru pian în re minor*, construcția fiind realizată tot pe două ample secțiuni, fiecare dintre acestea cuprinzând același material muzical: succesiunea a două teme, prima având trăsături de profunzime și obiectivitate clasică, a doua – întretăiată de pauze, cu reținut ton confesiv. Reluarea lor discret variată în secțiunea secundă, cu stilizarea conținutului liric în cursul ultimelor zece măsuri fixează adâncimile și sorgintea nobilă a sentimentului.

O tainică asemănare se strecoară între începutul acestei părți și muzica mișcării lente a *Concertului pentru vioară și orchestră* de Beethoven, concert venerat de Brahms din vremea copilăriei. Se deschide, ca de fiecare dată în aluziile muzicale brahmsiene, posibilitatea interpretării unei deliberate omagieri, de data aceasta relația fiind cu o muzică „ce a exaltat haotic" sensibilitatea compozitorului, după cum acesta transmitea într-una din scrisorile sale adresate lui Joachim.

Partea a treia *(Allegretto molto moderato e comodo*, în *fa minor* și formă de *scherzo)* părăsește principiul tradiționalului contrast dintre părțile mediane ale întregului cvadripartit, continuând lirismul mișcării lente. La coloritul romantic al sentimentelor dezvăluite se adaugă nuanțe de nostalgie ce plasează gândirea compozitorului în sfera prezentului său sufletesc. Tendința de luminozitate o aduc doar contururile melodice de proveniență populară (cum este cea de a doua temă sau melodia *trio*-ului), fără ca acestea să poată risipi melancolia imprimată de caracterul lamento al temei de bază.

Finalul (Allegro, do minor) impune o concluzie dură, cu totul neobișnuită în gradația unei acțiuni muzicale concepute în ciclu de sonată. Este realitatea luptei ce nu cunoaște întreruperi în desfășurarea unor noi și noi planuri de viață. În această concepție de permanentă deschidere a frământării, Brahms renunță la încununarea expansivă sau maiestuoasă

Scanned with OKEN Scanner

(caracteristică concluziilor tradiționale) și concepe un model de final în care problematica inițială este dezbătută în continuare pe augmentată încleștare. Legătura cu fondul de idei al primei părți, realizată în întreaga atmosferă muzicală, apar și direct, intenționat, prin unisonul care-i prezintă tema principală, la a cărei bază poate fi identificat motivul melodico-ritmic de impulsionare a avântului temei cu care a fost deschisă muzica cvartetului. Șirul ideilor muzicale și dialogul lor sonor îmbină elemente ale formelor de sonată și *rondo*, dominantă fiind (ca și în prima parte) tema principală, cu variate ipostaze de dramatism în relația de conflict sau complementaritate pe care o are cu sensurile ideilor secundare.

Privită în ansamblu, muzica primului *Cvartet op. 51* pare a oglindi viziunea compozitorului asupra forței morale omenești. În părțile extreme — amândouă în mișcarea *Allegro* și tonalitatea *do minor* — această forță se manifestă dur, impetuos, cu o febrilă mobilitate și cu tendință decis ascendentă. În părțile mediane (partea a doua și a treia), imaginea datelor sufletești se desprinde din adâncime, ilustrând prin sunete ceea ce Pascal afirmase prin cuvinte cu două secole în urmă: „Chiar dacă omul ar fi strivit de Univers, ar fi mai nobil decât forța ce-l distruge".

Al doilea *Cvartet op. 51 — Cvartetul în la minor* (op. 51, nr. 2) — prezintă trăsături proprii, așa cum se întâmplă de fiecare dată în creațiile perechi brahmsiene. Înlănțuite în timp, compuse cu aspectul unui „dublu atac" — după cum remarcase Philipp Spitta referindu-se la primele cupluri de lucrări din evoluția compozitorului — cele două *Cvartete op. 51 — Cvartetele minore* cum au fost de la început denumite prezintă acte de comunicare artistică intens particularizate în unitatea climatului lor emoțional și stilistic. Nici în acest caz de îngemănare (în număr de opus) sau de imediată succesivitate în timp nu este vorba de o intenție de împlinire a conținutului sau a măiestriei primei lucrări prin cea de a doua realizare, ci de proiectarea, în cadrele aceluiași gen muzical, a gândului ce continuă să freamăte și se cere cu necesitate exprimat.

Subiectul nou al *Cvartetului în la minor* se dezvăluie o dată cu prima idee muzicală al cărui început melodic e constituit pe notele (*la*)-*fa*-*la*-*mi*, note ce corespund (în nomenclatura lor germană) inițialelor din cuvintele ce alcătuiau deviza de viață a lui Joachim: *Frei, aber einsam* (liber, dar singuratic). Dacă pentru violonist comandamentul nu s-a dovedit a fi fost de lungă durată (el căsătorindu-se în 1863 cu mezzosoprana Amalie Weiss și fiind tatăl unui copil cu numele Johannes din anul 1864) pentru Brahms semnificația lui s-a dovedit a fi fost decisivă pentru întreaga viață.

Pornită pe această aluzie autobiografică, concepția temei principale din expoziția formei de sonată a primei părți *(Allegro non troppo)* urmărește

Scanned with OKEN Scanner

sensul ambiguu al romanticei devize (liber-singur) parcurgând un contur calm, sobru, în prima ei frază (măs. 1-2) și agitat, cu inflexiuni de tristețe – în cea de a doua (măs. 3-6). Nuanța de melancolie pe care o lasă tema cu rol de motto poate fi pusă în legătură și cu un sentiment de nostalgie trezit la reluarea unei idei muzicale de duioasă amintire. Trecuseră douăzeci de ani de când compusese, alături de Robert Schumann și Albert Dietrich, *Sonata pentru vioară și pian* dăruită lui Joachim, sonată pornită pe aceleași note (F-A-E). Pentru Brahms, drumul dintre cele două lucrări cu sursă comună de inspirație apare ca o ascensiune brăzdată de împliniri, ca și de evenimente descumpănitoare – câteva pierderi grele (moartea lui Schumann, a profesorului Cossel, a mamei și recent a tatălui său), câteva iubiri cu trist deznodământ, câteva decepții – dintre care cea pricinuită de orașul său natal lăsase cea mai întunecată dintre urme.

Caracteristic pentru arta lui Brahms rămâne însă permanenta forță a frumosului dat de echilibrul pe care îl găsește și de data aceasta în limpezimea melosului popular. Peste elementul subiectiv, peste factura elaborată a primei teme se așterne cantabilitatea temei secundare, intonată *grațioso ed animato* de viori, în mezza-voce, pe acompaniamentul instrumentelor grave în discret echivoc ritmic. Simplitatea mijloacelor de expresie (cursul în terțe al viorilor, punctarea basului în *pizzicati)* imprimă o senină obiectivitate exprimării brahmsiene. Cele două sensuri încorporate în tema principală, ca și contrastul planurilor expresive create de ideile formei de sonată (la care poate fi adăugată și o vehementă întrebare pusă la sfârșitul expoziției) generează un comentariu dezvoltator, de impresionantă forță expresivă, concentrat pe dimensiunea a 55 de măsuri (măs. 129-184). Remarcabilă este și gradația pregătitoare a procesului de sinteză din repriză, precum și din secțiunea *Coda* – în care vigoarea fragmentului *piu animato sempre* (concepută în manieră *stretta)* echilibrează elementele de melancolie, conducând la reluarea în stil canon și în sonoritatea amplă a formulei muzicale F-A-E.

Partea a doua *(Andante moderato, în la major)* se înscrie printre cele mai inspirate pagini lente ale creației instrumentale brahmsiene. Lirismul afirmat în prima parte (prin tema a doua), e continuat în muzica secțiunilor extreme ale formei de lied (A-B-A), cu o vibrație ce amintește puritatea mozartiană. Și în scriitura instrumentală în care vocile se împletesc ca provenind din emisiunea unui singur instrument cu 16 coarde se poate stabili o legitimă legătură cu concepția ultimelor geniale cvartete create de Mozart.

Înălțătoarea muzică este întretăiată de caracterul dramatic al secțiunii centrale realizat prin intermediul unor recitative intonate de vioara primă

Scanned with OKEN Scanner

și violoncel, pe fundalul tremolat al vocilor mediane acompaniatoare. Romantismul acestui episod este împlinit prin intervenția unei melodii pasionate (măs. 60, fragmentul *molto piano e dolce)* ce pare a fi inspirat tema oboiului din poemul *Don Juan* pe care Richard Strauss îl va compune două decenii mai târziu.

În partea a treia, compozitorul realizează o ingenioasă adaptare a formei de *scherzo* la coloritul poetic al întregului. În secțiunile extreme ale formei *(Quasi minuetto, Moderato, la minor,* 3 / 4) legănarea vechiului dans continuă filonul liric al părților anterioare, încadrând elementul *Scherzando (Allegretto vivace, la major,* 2 / 4) din secțiunea ei mediană. O remarcabilă elaborare sintetizatoare poate fi surprinsă în cursul central al muzicii, întretăiat de prezența repetată a unui scurt *intermezzo,* în care tema secțiunii *allegretto* este tratată în mișcarea și caracterul secțiunii *quasi Minuetto.*

Un viguros contrast emoțional aduce muzica ultimei părți *(Finale, Allegro non Assai),* deși menține coloritul tonal *(la minor),* și pulsația ritmică (3 / 4) din partea anterioară. Două dansuri, reliefat personalizate, îi plămădesc muzica: primul — sincopat și pasionat în spiritul ceardașului, atacat de vioară pe acompaniamentul punctat *staccato* de celelalte trei instrumente; al doilea — grațios, delicat, învăluit de lirism. Variantele melodice ce le escortează, transfigurările lor sau ale comentariilor acompaniatoare, conduc la o imagine concluzivă de genială măiestrie. Pornind pe un liniștit canon între violoncel și vioara primă, motivul caracteristic al temei principale parcurge în secvențe modificări expresive de-a lungul episodului *poco tranquillo* (măs. 293–300) pentru a cuceri o treptată înnobilare pe continua estompare a muzicii (nuanțe *pianissimo)* și a-și face ultima apariție cu efect de glumă haydniană în secțiunea *Coda (Piu vivace).* Cuceritorul dinamism polifonic final este răspunsul pe care compozitorul îl dă apăsătoarelor semne de întrebare ivite în muzica primei părți sau în dramaticele recitative ale mișcării lente, răspuns construit cu migală pe sprijinul datelor culese din puritatea sursei populare și a gândirii clasice, așa cum acestea se manifestă din ce în ce mai deschis de-a lungul lucrării.

O primă audiție a *Cvartetului în la minor* a avut loc la Berlin, la 18 octombrie 1873, în interpretarea cvartetului condus de Joachim, muzicianul de la care pornise deviza inspiratoare a muzicii. Două luni mai târziu (la 11 decembrie), formația Hellmesberger a asigurat la Viena și prima audiție a *Cvartetului în do minor.* Deși ambele lucrări au avut vădite fire de legătură cu prezența lui Joachim în viața compozitorului (primul fiind insistent solicitat de violonist în corespondența purtată de Brahms, al doilea — prin semnificația temei moto), ele au fost dedicate în cuplu lui Theodor Billroth, omul de știință și pasionatul pianist care din admirație pentru muzica de

Scanned with OKEN Scanner

cameră creată de Brahms și-a dedicat timpul său liber pentru a studia viola și a ajunge să răspundă exigențelor compozitorului în frecventele execuții organizate în locuința sa.

Cel de al treilea cvartet pentru instrumente de coarde (și totodată ultimul cvartet instrumental creat de Brahms) pare a fi fost compus într-o dispoziție sufletească ce amintește de *Sextetul op. 18*. Față de muzica *Cvartetelor minore* (op. 51) compuse cu doi ani în urmă (1873) noua muzică brahmsiană — *Cvartetul în si bemol major* (op. 67) — apare surprinzător de diferențiată. Nici una din umbrele trecutului nu răzbește în desfășurarea ei de o radicală seninătate, cu rădăcini adânci în puritatea muzicii primilor clasici. Viziunea clasică pare a fi dominat cu autoritate concepția lui Brahms în ultimele realizări de amploare, *Cvartetul în si bemol major* urmând în timp *Variațiunilor pe o temă de Haydn*, creație cu care se înrudește prin tonalitate și prin realizarea finală, construită tot pe opt variațiuni (variațiuni inspirate de o temă în *si bemol major*, în 2/4). Din acest punct de vedere denumirea de „*Cvartet vienez*" sub care lucrarea a circulat, corespunde mai mult spiritualității clasice vieneze, în ceea ce aceasta avea pastoral și luminos, decât climatului muzical specific Vienei.

Succesiunea celor patru mișcări (*Vivace, Andante, Allegretto non tropo, Poco allegretto)* ilustrează pulsul dominant vioi al discursului cvartetistic. Pornind pe un tablou în care sentimentul naturii răzbate cu prospețime (sentiment ce a determinat și denumirea de *Pastoralquartett*) muzica se desfășoară liric (prima secțiune a părții lente) și rapsodic (a doua ei secțiune), pentru a se mlădia elegiac în partea a treia (un *intermezzo* tipic brahmsian, cu indicația *Agitato*) și a se rezolva în variațiunile finale, inspirate de vioiciunea unei teme cu vădit caracter popular (temă expusă de viori, pe acompaniamentul instrumentelor grave). Forma de sonată, de lied, de *scherzo* și cea a variațiunii pe o temă structurează clasic concepția arhitecturală a celor patru părți ale lucrării, o concepție în care pot fi din nou surprinse creatoarele libertăți implicate de bogăția materialului melodic și de varietatea elaborării lui. Remarcabilă este și de data aceasta cuprinderea ciclică realizată în succesiunea variațiilor finale (variația a patra — *si bemol minor*) aducând ecouri din episodul pregătitor al temei a doua din prima parte; variația a șasea (*Doppio movimento*) reluând intonațiile de corn ale temei principale din forma de sonată a aceleiași părți — temă evocată sintetizator și în ultima variație.

Sprijinit pe principiul echilibrului clasic în dozajul expresivității, în construcția fluxului sonor, climatul brahmsian se afirmă pregnant în fiecare pagină a acestui ultim cvartet al compozitorului, încununând o adevărată

Scanned with OKEN Scanner

polifonie de gândire, în care preclasicismul, clasicismul și cântecul popular își împletesc razele lor cu viziunea ilustrului romantic.

CREAȚIA DE CVINTETE

Printre lucrările aproape terminate de Brahms în prima sa perioadă de creație, cea de la Hamburg, figurează și un *Cvintet de coarde* (în *fa minor*). Muzica lui, de o bogăție melodică impresionantă, va cunoaște o îndelungată metamorfozare a sonorizării ei, mai întâi sub forma unei *Sonate pentru două piane*, apoi sub forma de *Cvintet pentru instrumente de coarde și pian*, versiune ce va rămâne definitivă și va publicată în anul 1865. Brahms va distruge manuscrisul inițial (cel conceput exclusiv pentru instrumente de coarde) înscriind lucrarea definitivată în lista de opusuri cu numărul 34 și acordând importanță doar versiunii de sonată pentru două piane pe care o va înregistra ca op. 34 b. Ceea ce este deosebit de semnificativ și demn de semnalat este faptul că în anul 1847, Editura Stainer and Bell din Londra a publicat o reconstituire a versiunii inițiale a *Cvintetului de coarde*. Lucrarea, datorată muzicologului englez Sebastian Brown, reflectă interesul mereu crescând al muzicienilor secolului nostru pentru creația brahmsiană, indiferent dacă aceasta a fost sau nu omologată de compozitor.

Revenind la ceea ce Brahms a considerat că îl reprezintă, versiunea *Cvintetului cu pian în fa minor* (op. 34), se poate remarca faptul că este un unicat în ansamblul lucrărilor sale camerale. Ca fond emoțional, muzica acestei creații (definitivată în stațiunea Lichtenthal, în vara anului 1864) continuă linia confesivă a unor creații anterioare, ca *Trio în si major*, sau *Cvartetul cu pian în do minor*, o muzică în care pot fi surprinse aceleași elanuri și frământări exploziv exprimate, aceeași sinceritate și spontaneitate a mărturisirii lor, același climat inimitabil al reveriei brahmsiene. Dar peste conținutul perioadei „wertheriene", experiența și cultura muzicală imprimă noii compoziții trăsături de valori proprii, trăsături ce contribuie la împuternicirea unui gen și a unei îmbinări sonore ilustrate în trecut doar de Schubert (*Cvintetul păstrăvilor*) și Schumann (*Cvintetul cu pian în mi bemol major*).

Ceea ce caracterizează întreaga lucrare, de la prima la ultima ei măsură, este marea bogăție de idei muzicale. Forma de sonată, mereu amplificată de Brahms, prezintă în prima parte (*Allegro non troppo*) o dezbatere pe întindere mare, sprijinită pe trei grupuri tematice. La impresia de inepuizabilă

inspirație melodică contribuie și fragmentele de legătură (punți) al căror curs depășește funcția lor obișnuită, precum și pregnanța unor formule cu rol de fundal al desfășurărilor tematice, material muzical ce implică o secțiune expozitivă de maximă întindere în ansamblul formei (100 de măsuri). Primatul melodic se afirmă de la început în tratarea unisonică a primei teme și va excela în episoadele nostalgice și visătoare, atenuând vehemența ideii principale și asprimile survenite în manifestările ei dezvoltatoare.

Reveria domină însă în întregime muzica părții a doua (*Andante, un pocco Adagio*), una dintre cele mai vibrante pagini ale liricii brahmsiene – și separă, cu imaginea de înlănțuitoare fericire, tumultul epic al muzicii din partea a treia (*Allegro*) – un *Scherzo* fantastic, cu reliefuri ritmico-dinamice de impresionantă plasticitate. Frapează și de data aceasta numărul de idei ce se succed: trei teme ritmic particularizate, înlănțuite și reluate în diversificată alternanță cu o permanentă gradație ascendentă, puse în contrast cu episodul liric median al formei de *scherzo (trio)*.

Contrastul de planuri emoționale se reliefează în continuare în muzica *Finalului*, construit tripartit (*Poco sostenuto, Allegro non troppo, Presto non troppo*). Inventivitatea melodică, afirmată în mișcările anterioare, se impune cu deosebire în această larg desfășurată concluzie a ciclului muzical, turnată într-o formă cu elemente de sinteză între forma de sonată și cea de rondo. Introducerea lentă (*Poco sostenuto*) fixează meditația în care se desprinde șirul ideilor: o temă principală cu rol de sporadic refren, urmată de idei secundare, ilustrând stări afective și sentimente de variată vibrație – ca aspirația, însingurarea, elanul, voioșia. Fără a mai trece prin filtrul unei secțiuni dezvoltatoare, cum ar fi cerut condițiile unei forme de sonată, materialul muzical cunoaște o transfigurare a fizionomiei și caracterul lui în secțiunea reexpozitivă și cu deosebire în sintetizatorul fragment final (*Presto non troppo*). Este cu totul remarcabil suflul senin și jovial care încununează muzica acestei creații, în pofida tonalității minore în care se desfășoară. „Nu s-a mai ascultat nimic asemănător din anul 1828", va exclama Hermann Levy, unul dintre marii muzicieni ai vremii, referindu-se la anul morții lui Schubert. Într-adevăr, în această formă definitivă, în care varietatea timbrală aduce reliefuri noi substanței emoționale a muzicii, *Cvintetul cu pian în fa minor* se plasează printre cele mai reprezentative creații ale muzicii de cameră universale.

Vor trece aproape două decenii până când Brahms va mai compune un nou cvintet. De data aceasta un cvintet pentru instrumente de coarde exclusiv, *Cvintetul în fa major* (op. 88), terminat la Ischl, în primăvara anului 1882. De altfel, așa cum precizează pianista Florence May în

Scanned with OKEN Scanner

monografia sa despre Brahms (vol. II, p. 222), fiecare parte a noii creații poartă mențiunea „im Frühling 1882" (în primăvara 1882), mențiuni ce par a intenționa să justifice luminozitatea muzicii. Denumirea de *Frühlingsquintett* sub care lucrarea va circula de-a lungul anilor concentrează particularitatea culorii lui emoționale, ceea ce plasează noua lucrare pe orbita concepției *Sextetului de coarde în si bemol major* (op. 18). Pe experiența acestuia, ca și a celui de al doilea *Sextet* (op. 36), a celor trei *Cvintete de coarde* (op. 51, nr. 1 și 2 și op. 67), se sprijină marea siguranță a mânuirii celor cinci voci ale ansamblului instrumental. O a doua violă întărește universul grav al sonorității tradiționalului ansamblu cvartetistic, favorizând detașarea partenerei de partidă pentru a intra în competiția solistică, alături de vioară-violoncel.

Ca formă, muzica se desfășoară pe trei părți, amintind concepția *Sonatei în mi minor pentru violoncel și pian*. Derogarea de la concepția construcției clasice este, ca și în primul caz, determinată direct de natura conținutului emoțional. Evitarea mișcării lente (în muzica sonatei) dominată de cantabilitate și spirit pastoral, sau contopirea ei cu muzica *scherzo*-ului (în acest cvintet inspirat de prospețimea primăverii) apar ca rezultat al dependenței formei de fond și ca modele de inventivitate arhitecturală. Această creatoare inventivitate este de surprins și în partea a doua, organic înlănțuită cu atmosfera muzicii din *Allegro* de sonată (*fa major*), desfășurată sub semnul unei impresionante frumuseți tematice. În acest act simfonic median, Brahms îmbină conținutul și forma mișcărilor interioare ale ciclului cvadripartit într-o arcuire perfect simetrică: A - B (1) - A - B (2) - A, muzica secțiunii A (*Grave, do diez minor*) încadrând și despărțind muzica secțiunilor B (*la major,* în mișcările *Allegretto vivace* și *Presto*). Nostalgic răsună tema violoncelului care deschide și închide evocarea nobilei nocturne, alternând cu episodul pastoral în ritm de siciliană — B (1) și cu varianta lui în mișcarea *Presto* - B (2).

Fantezia pe care este condusă substanța poetică a părții mediane este continuată în muzica *Finalului (Allegro energico* în *fa major*). O nouă sinteză de formă are loc și în construcția acestei părți, prin prezența a două subiecte muzicale ce declanșează comentarii în stil fugat, realizând o îmbinare între elementele formei de sonată și cele ale discursurilor contrapunctice. Se impune din nou legătura cu concepția *Sonatei în mi minor pentru violoncel și pian*, în al cărei final se împletesc forma de fugă cu cea de sonată. Parcurgând dinamica dezvoltatoare și concluzivă caracteristică ambelor concepții arhitecturale, muzica *Cvintetului în fa major* se termină pe o creștere a strălucirii în stil *stretta (Coda* - mișcare *Presto*).

Scanned with OKEN Scanner

În anul 1890, când Brahms începe să dea primele semne de oboseală, se mai oprește o dată asupra genului de cvintet pentru coarde, gen înregistrat doar o singură dată în lista opusurilor sale și care considera că ar putea să-i reprezinte gândirea prin complexitatea și puritatea lui timbrală, ca ultim cuvânt pe care dorea să-l mai spună în muzică. Reîntors din a șaptea sa călătorie în Italia, compozitorul se instalează la Ischl pentru lunile de vară (localitate în care compusese și primul său cvintet de coarde, în *fa major*) și începe munca de creație a noii lucrări – *Cvintetul pentru instrumente de coarde în sol major* (op. 111). Compus în aceeași ambianță, muzica apare ca o demnă continuare a cvintetului anterior, a farmecului și măiestriei lui. O muzică în care răsună ecouri ale însoritei Italii și ale tumultuosului Prater, în care pulsează ritmuri de vals și de polcă, de menuet și de pasionate dansuri ungare, o muzică în care triumfă melodia cu generoasa ei forță de comunicare a sentimentelor omenești – de la entuziasmul arzător, la profunda meditație. Viola, instrumentul atât de evocator al melancoliei brahmsiene, poartă mai mult ca oricând duioșia privirii în urmă, printre imaginile vii ce se desfășoară de-a lungul celor patru acte ale acțiunii sonore. Este o acțiune în care grația și dragostea de viață au principalul rol.

Față de cvintetul compus anterior (tripartit), muzica noii creații este turnată din nou în forma cvadripartită tradițională, dar tendința spre simplificare se face remarcată în fiecare dintre părțile ei componente. Faptul că evenimentele muzicale se petrec cu deosebire în melodie creează deplină puritate structurii muzicale și implicit ușurința înțelegerii ei. Prima parte (*Allegro non troppo ma con brio – tempo* și caracter anunțat identic și în *Cvintetul în fa major*) începe cu o pagină (expoziția formei de sonată) în care caracterul impetuos al primei teme (tema violoncelului), proiectată pe un larg ambitus, se împletește cu tonul calm și senin al temei secundare (în *re major*) încredințată violei. Patosul ce domină cu dimensiuni beethoveniene cea de a doua pagină a formei (dezvoltarea) se atenuează în sinteza unitonală a reprizei, cu melodioasă prelungire în *Coda*.

Partea a doua (*Adagio, re minor*) este compusă în spiritul unei romanțe de o rară frumusețe melodică. Cântul violei răsună trist, deschizând o desfășurare muzicală în care pot fi surprinse patru subtile variații ce se înlănțuie fluent, asemenea unui discurs improvizatoric. Următoarea mișcare (*Un poco allegretto*), în formă de *scherzo*, are un dublu rol de *intermezzo*. Muzica secțiunii *scherzo (sol minor)*, desparte prin caracterul ei ritmic, cu ecouri de menuet, trei momente melodice de impresionantă expresivitate: cel din *Adagio* (partea precedentă), din *Trio (sol major)* și din *Coda* – un nou episod final de mare frumusețe. Pe de altă parte acest *Allegretto* realizează trecerea lină de la melancolia mișcării lente la exuberanța părții

Scanned with OKEN Scanner

finale (*Vivace, ma non troppo presto*). Ca și în *Cvartetele cu pian* (op. 25 și 26), *Finalul* este colorat de intonații și ritmuri maghiare, influența recent createlor *Zigeunerlieder* părând a fi dăinuit în subconștientul compozitorului. Forma de sonată cu caracteristica opoziție dintre ideile ce fundamentează dinamica muzicii nu îngrădește inventivitatea mereu activă sau elanul crescând, trăsături care determină o dezvoltare cu caracter rapsodic doar pe elementele temei principale, precum și surpriza unei idei cu totul noi în pagina finală (*Coda*) — un apogeu al vervei, ilustrat prin ritmurile freneticei „Frisca" a pustei ungare.

În osmoza celor patru laturi pe care Max Kalbeck le consideră reflectate în substanța acestui *Cvintet* (umorul german, melancolia slavă, temperamentul italian și vâlvătaia mândră maghiară), caracteristica viziune nordică pare a fi estompată. Fără ca asocierea făcută de biograful lui Brahms să poată fi absolutizată, ea cuprinde în obiectivul ei aspecte de evidentă actualitate în fondul de impresii culese de Brahms, așa cum erau vibrațiile cantabilității italiene, ale muzicii lăutărești maghiare și ale valsurilor vieneze ce răsunau în mereu tânărul Prater, colorit care a determinat și denumirea sub care lucrarea a circulat, cea de *Prater-quintett*. Inaugurată la Viena la 11 noiembrie 1890 de interpretarea cvartetului Rosé, noua lucrare brahmsiană a cunoscut un general succes, cu deosebire la Berlin, unde muzica inspiratului *Intermezzo* a fost insistent solicitată să fie repetată. Cu această strălucitoare creație, compozitorul era convins că își încununase întreg drumul său creator.

Din fericire, Brahms a mai făcut o surpriză lumii muzicale a vremii sale și a tuturor timpurilor prin creația unui nou cvintet, de data aceasta într-adevăr ultimul, *Cvintetul în si minor pentru clarinet, două viori, viola și violoncel* (op. 115). Este o lucrare de tandră confesiune a artistului vârstnic, lucrare dominată de intimitatea amintirilor culese dintr-o viață prin care a trecut cu discreție și la capătul căreia se vedea ajuns pe nesimțite. Există în această creație târzie o evidentă manifestare romantică, dar dezvăluirea sentimentelor e făcută fără patetism și fără tonul depresiv al subiectivismului romantic. Nostalgica privire în urmă are o permanentă susținere în ceea ce este caracteristic sensibilității omenești către sfârșitul vieții, dar o duioasă seninătate și împăcare domină tristețea, clasicizând atitudinea romantică.

Conținutul liric, precedat de o melodie unduită povestitor cu rol de muzical „a fost odată", se deapănă de-a lungul celor patru părți ale ciclului într-o formă de arc constant unitară. Unitatea este realizată nu numai prin prezența melodiei inițiale, pe care se țes și se sting amintirile, dar și de înrudirea ce există între ideile părților, de stilul improvizatoric ce domină

Scanned with OKEN Scanner

dinamica discursului confesiv, de coloristica timbrală reliefată în recitative, dialoguri sau trame instrumental, subtil evocatoare. Întreaga muzică pare a avea una și aceeași rădăcină, adâncă și gravă, pe ramificațiile ei nemaigăsindu-și locul vechiul patos al dezbaterilor, ci numai alunecarea în trecut, lină și duioasă.

Un melodism curgător și aparent spontan domină muzica întregii lucrări. Aparent, pentru că procesul de înrudire și îmbinare a ideilor muzicale trădează o deosebită migală artistică și o intensă elaborare a lor. Dacă prima parte (*Allegro*, în *si minor*) prezintă o mai mare bogăție melodică (forma de sonată sprijinindu-se pe trei teme, precedate de ideea muzicală anterior semnalată), cea de a doua parte (*Adagio,* în *si major* și formă de lied tripartit) se plasează printre cele mai inspirate pagini lirice brahmsiene. Impresionanta frumusețe a cântecului de iubire purtat de clarinet pe fundalul de poetică reverie creat de cvartetul instrumentelor de coarde (*con sordino*) amintește puritatea sentimentului din partea lentă a *Sonatei pentru pian în fa minor* sau intensitatea celui ilustrat de melopeea violoncelului din partea lentă a *Cvartetului cu pian în do minor*. Visul de dragoste, depănat senin în prima secțiune a formei de lied, se destramă în episodul median (*Piu lento*) — o pagină a prezentului, a confesiunii dureroase. Prelungi recitative ale clarinetului solo și ale viorii prime se desfășoară dramatic, împletind improvizatoric conturul melodiei ciclice a aducerii aminte, cu cel al cântecului de iubire. Reluarea transfigurată a muzicii din prima secțiune pe dialogul poetic și tandru dintre clarinet-vioară, unul dintre cele mai realizate momente de liniște create de Brahms, estompează treptat, până la vag (în *Coda*) sublimul reveriei. În partea a treia, muzica secțiunii *Andantino* (în *re major*) izvorâtă din originea melodică povestitoare, face trecerea către atmosfera de *Scherzo* din secțiunea *Presto*, pendulând între fantastic și liric, desfășurată rapsodic, difuz variațional. Tehnica variației se precizează în ultima parte (*Con molto,* în *si minor*) declanșată de o temă ce concentrează în substanța și fizionomia melodică elemente ale ideilor muzicale din primele părți, pe o desfășurare elegiacă, distribuită pe rând și egal viorii prime și clarinetului. Timbrul violoncelului (variația I) și al clarinetului (variația III) reliefează conținutul liric, încadrând momentul de tensiune al colocviului instrumental, desfășurat pe acompaniamentul sincopat (variația II). Un nou dialog expresiv între clarinet și vioara primă (variația IV) subliniază sentimentul resemnării intensificat pe coloritul nostalgic al motivului ciclic, țesut cu rară măiestrie în cea de a cincea variație. Pe o ultimă amintire adusă de scurta cadență a clarinetului, muzica ajunge la capătul ei, stingându-se pe conturul melodic primar (*Coda*). Cu duioasa semnificație „a fost odată" pe care a pornit povestirea,

Scanned with OKEN Scanner

se încheie arcul ei și totodată una dintre cele mai nobile confesiuni ale literaturii camerale romantice germane și universale.

Pe partitură a rămas înscris aprobarea compozitorului de a se putea înlocui clarinetul cu viola. Desigur că această licență trebuie interpretată ca o concesie făcută formațiunilor lipsite de un interpret clarinetist. Faptul că Brahms a compus această lucrare (ca și *Trio*-ul în *la minor)* inspirat de talentul clarinetistului Mühlfeld (și aceasta într-un moment cu totul special al biografiei sale – când decisese să nu mai compună) înseamnează că gândirea sa a cuprins cu necesitate specificul colorit timbral și emoțional al clarinetului, înlocuirea lui denaturând însăși geneza viziunii artistice.

Așa cum e firesc, prima audiție a *Cvintetului în si minor* (ca și a *Trio-ului cu clarinet*) a avut loc la Meiningen, orașul în care Mühlfeld era angajat al Curții ducale. O ilustră interpretare (cu Mühlfeld și Joachim în frunte) au deschis la 24 noiembrie 1891 seria unor celebre succese pe care muzica lui Brahms le-a înregistrat la Berlin, Viena și Londra, care par a fi influențat viața compozitorului. Hotărârea pe care el o luase de a se retrage din universul compoziției s-a dovedit astfel de nesuportat și revenirea asupra ei a înscris singurul exemplu de neconsecvență din atitudinea sa.

CREAȚIA DE SEXTETE

Muzica primului *Sextet pentru instrumente de coarde* (2 viori, 2 viole și 2 violoncele) *în si bemol major* (op. 18) începută în ambianța de la Detmold și terminată la Hamburg în vara anului 1860, ocupă un loc deosebit de important în ansamblul creației camerale din deceniul afirmării lui Brahms (1853-1863). Față de muzica învolburată de frământări a *Sonatelor pentru pian* sau a *Trio-ului în si major*, lucrări anterioare, ca și față de cea a *Cvartetelor cu pian* ce îi va urma îndeaproape, muzica *Sextetului op. 18* este pătrunsă în întreaga ei desfășurare de spiritul limpezimii clasice. Asemenea celor două *Serenade pentru orchestră* compuse la Detmold sub influența lui Haydn și Mozart, ce ocupau primul loc în repertoriul formației instrumentale de la Curtea princiară la care era angajat, primul sextet compus de Brahms apare ca rezultat imediat al contactului cu echilibrul gândirii marilor clasici. La seninătatea muzicii au contribuit desigur și noile condiții de viață, de echilibru material și sufletesc. Dacă în ambianța detmoldeză nu a avut la dispoziție formații ce ar fi putut ajuta afirmarea geniului său (dispunând doar de un cor de amatori și de o

Scanned with OKEN Scanner

orchestră restrânsă), dacă obligațiile sale de profesor de pian al Curții nu i-au dat satisfacții asemănătoare celor recente de la Hamburg, perioada trăită la castelul de la Detmold i-a dăruit în schimb o deplină liniște morală, un climat care i-a putut favoriza desăvârșirea erudiției sale muzicale și literare. Pe bună dreptate crearea *Sextetului în si bemol major* este considerată de Walter Niemann drept „fructul proaspăt al interiorizării de la Detmold", interpretare cu deosebit accent pus pe climatul sufletesc, cu totul altul decât cel în care au fost compuse primele sonate, primul trio, primul concert. Din ceea ce a fost până atunci caracteristic romantismului lui Brahms se menține doar latura visătoare, învăluită de data aceasta de un senin suflu primăvăratic. Zbuciumul lăuntric, atât de intens altădată, face loc unei viziuni luminoase asupra vieții pe cât de poetică în unele pagini ale partiturii, pe atât de exuberantă în altele.

Trăsături de seninătate se impun de la prima parte a lucrării (*Allegro non troppo*), o formă de sonată în care confruntările dintre idei și demarcațiile dintre secțiunile ei apar atenuate. Principiul contrastului și al contururilor delimitate nu este urmărit nici în cea de a doua parte (*Andante ma moderato*), concepută în tehnica temei cu variațiuni, mereu prezentă în realizările acestei perioade. Este cu totul remarcabilă legătura organică dintre cele șase variațiuni, succesiunea lor fiind condusă în același spirit de continuitate care a caracterizat și înlănțuirea tematică din expoziția primei părți. Primul contrast pregnant al lucrării este marcat de izbucnirea energică a *scherzo*-ului (*Allegro molto*), a cărui veselie, cu robuste rezonanțe populare, devine și mai antrenantă în *Trio* (*Animato*) și nezăgăzuită în *Coda* (*Piu animato*). Este un *scherzo* clasic, cu totul deosebit de evocările fantastice întretăiate de lirism în secțiunile lor mediane (caracteristice în general *scherzo*-urilor brahmsiene). Substanța lui este stenică, înviorătoare, caracter ce se menține cu constanță de-a lungul celor trei secțiuni ale formei.

Factura clasică se impune și în *Final (Poco Allegretto e grazioso)* ca și principiul desfășurării curgătoare a ideilor muzicale, principiu ce domină forma de rondo în care este turnată muzica lui. Între diferitele apariții ale temei refren, cupletele se integrează organic, doar primul dintre acestea (pornit pe măsura 71) imprimând elemente de contrast interior prin formula ritmică de bază cu care înfruntă insistent prezența refrenului, contrast ce creează o tendință de sinteză între forma de rondo și cea de sonată.

Dacă *Sextetul în si bemol major (Sextetul primaverii*, cum l-au numit primii comentatori) nu a adus elemente noi în evoluția genului, el a fost acela care a adus compozitorului primul mare succes și deplina confirmare a talentului său. Se impune a fi amintit faptul că atât *Trio*-ul *în si major*

Scanned with OKEN Scanner

(1854) cât și *Concertul pentru pian în re minor* (1859) au fost lucrări uluitor de inovatoare, lucrări ce au impresionat o bună parte dintre muzicienii timpului, dar care au trebuit să aștepte îndelung aplauzele publicului și care au dezlănțuit opinii contradictorii privind talentul lui Brahms. Până la recunoașterea deplină și definitivă a acestui talent, *Sextetul în si bemol major* rămâne creația care marchează de la cea dintâi audiție primul categoric succes de public și presă.

Cel de-al doilea și ultimul *Sextet* compus de Brahms, *Sextetul pentru instrumente de coarde în sol major* (op. 36) — a fost compus patru ani mai târziu (1864) în prima vacanță de vară petrecută de el la Lichtenthal. Spre deosebire de primul *Sextet*, noua creație este deosebit de reprezentativă pentru latura romantică a compozitorului, ca și pentru stadiul de cultură muzicală pe care îl cucerise între timp. Siguranța mânuirii gândului muzical îi descătușează pana și îi conduce fantezia către discrete libertăți în construcția formei. Din acest punct de vedere se poate remarca corespondența ce există între fondul și tratarea muzicală a părților extreme, precum și continuitatea pe care compozitorul o creează în conținutul părților mediane. Contrastul apare atenuat nu numai între componentele întregului, dar și între elementele proprii formei de sonată ale primei părți (*Allegro non troppo*), una dintre cele mai realizate pagini ale creației camerale brahmsiene. Ceea ce caracterizează muzica acestui *Allegro* de sonată este profunda lui unitate expresivă. Sentimentul idilic conduce și împlinește desfășurarea ideilor, o desfășurare în care delimitările violente ale secțiunilor interioare formei și intensificările dramatice ale dezbaterilor dezvoltatoare nu-și mai au locul. Nici factorul ritmic, atât de elastic în stilul lui Brahms, nu prezintă de data aceasta surprize, menținându-se în intenția evocatoare a imaginii pastorale. Ca o prelungire a temei a doua, se insinuează cu discreție un motiv alcătuit din notele corespunzătoare literelor ce formează numele Agathei (Siebold) (mas. 162), a cărei amintire răscolită de corespondența purtată recent cu prietenii săi din Göttingen (familia lui Julius Grimm) este fixată în cursul lin al muzicii.

Un *scherzo* (partea a doua — *sol minor*) al cărui lirism este menținut și în legănarea valsului rustic din secțiunea centrală (*trio* în *sol major)* se desfășoară cu rol de *intermezzo* între muzica primei părți și cea a mișcării lente (partea a treia — în *mi minor* și *mi major*). Tehnica temei cu variațiuni oferă din nou compozitorului forma de manifestare a simțămintelor sale (pe structura *Poco Adagio — Piu animato — Adagio*), ultima variațiune (a cincea) concentrând clasic sentimentul unei nobile resemnări. Și în *Final (Poco Allegro, sol major*) poate fi surprinsă tendința de înrudire a materialului tematic, coloritul rustic fiind comun celor două teme ale formei de

Scanned with OKEN Scanner

sonată, precum și atenuarea tensiunii specifice acestei forme (secțiunea dezvoltării având prelucrări sprijinite doar pe fizionomia unui motiv ce precede expoziția tematică). Prin derularea ideilor muzicale (tema principală, tema secundară și motivul introductiv) în variate relații și în noi ipostaze expresive, construcția muzicală primește și evidente elemente ale formei de rondo.

În tratarea celor șase instrumente (două viori, două viole și două violoncele) se face remarcat un plus de polifonizare față de concepția primului sextet, procedeu componistic ce pare a fi contribuit la prezența mai rară a muzicii noii lucrări în programele de concert ale următorilor ani și chiar unele rezerve din partea unor cronicari contemporani. Deși publicat și înserat imediat în lista de opusuri (nr. 36), *Sextetul* al doilea se va face cunoscut doar câțiva ani mai târziu (la 3 februarie 1867), când formația Hellmesberger îl va interpreta în primă audiție europeană la Viena.

CREAȚIA PENTRU ORCHESTRĂ SIMFONICĂ

SERENADE

Dificultățile pe care Brahms le-a avut în orchestrarea primului său concert pentru pian au fost deosebit de mari. Căutările chinuitoare pentru a le putea rezolva l-au determinat să se oprească o vreme asupra unor investigații în domeniul tehnicii orchestrației. Așa se explică faptul că în îndelungata perioadă în care el a compus *Concertul pentru pian în re minor* au apărut una după alta cele două *Serenade pentru orchestra* (op. 11 și op. 16)[1], lucrări izolate nu numai în ansamblul creației brahmsiene, dar și în întreaga literatură simfonică romantică. Elaborarea lor reprezintă fără îndoială o nouă etapă de studiu a compozitorului, în necontenita sa muncă autodidactică.

La alegerea acestui gen aparținând unei epoci trecute a contribuit în mare parte și practica de la Curtea din Detmold, unde divertismentele,

1 *Serenada nr. 1 în re major* (op. 11), desfășurată în șase părți; *Serenada nr. 2 în la major* (op. 16), în cinci părți.

Scanned with OKEN Scanner

casațiunile sau serenadele lui Haydn și Mozart erau cu deosebire solicitate în cadrul seratelor muzicale. Răspunzând acestei preferințe a Curții, Brahms s-a apropiat treptat de creația celor doi mari clasici, pe care nu va înceta să-i venereze de-a lungul întregii sale vieți.

Având rădăcini adânci în genurile saloanelor înnobilate de clasici, noile lucrări create de Brahms nu poartă în muzica lor decât spiritul vechilor forme. Fără a se fi îndepărtat de schema tradițională, compozitorul și-a imprimat amprenta personalității sale în factura fiecărei mișcări din ansamblu: în complexitatea formei de sonată cu trei teme (așa cum apare în prima parte a ambelor lucrări); în ingeniozitatea ritmică a *scherzo*-urilor (plasate în partea a doua)[1]; în poezia mișcărilor lente (partea a treia) și în măiestria cu care sunt țesute în desfășurarea acestora formule de *ciacona* și *passacaglia*, atât de caracteristice înclinației sale pentru tehnica variațională; în menuetele arhaice (partea a patra) pe care le-a împrospătat în formă sau ritm[2]; în construcția și dimensiunile rondo-urilor finale, concepute ca amploare simetrice cu primele părți.

De tipul divertismentului baroc se îndepărtează în special cea de a doua *Serenadă*, care prin arhitectura formei concentrate pare mai apropiată de genul simfoniettei. Această lucrare prezintă unele particularități demne de relevat în ceea ce privește coloritul ei sonor. Folosind cu predilecție compartimentul violelor și al suflătorilor de lemn în ambianța orchestrală (din care lipsesc cu desăvârșire viorile), muzica ei poartă cu mult mai pregnant rezonanțe ale poeziei nordice, caracteristice stilului brahmsian, în comparație cu muzica primei *Serenade*, menținută voit în sonorități pastorale, specifice modelelor vieneze.

UVERTURI

Din vara anului 1880, petrecută de Brahms la Ischl, datează creația a două lucrări îngemănate ca gen, ce figurează cu totul izolat în ansamblul creației sale – cel al uverturii simfonice.

---

1 *Serenada op. 11* are încă un *Scherzo* în partea a patra (intercalat între Menuet și Final).
2 În ceea ce privește forma – în prima *Serenadă* (în *re major*) se succed două Menuete fără Trio; în ceea ce privește ritmul – în cea de a doua (în *la major*), dansul se desfășoară în măsura 6/4 (spre deosebire de tipul tradițional de 3/4).

Scanned with OKEN Scanner

Uvertura „Academica" (op. 80) a fost răspunsul muzical dat de compozitor Universității de filosofie din Breslau care-i acordase cu un an înainte (martie 1879) titlul de *doctor honoris causa*. Fără a fi programatică, așa cum o anunță titlul, și fără a fi „academică" în accepțiunea peiorativă a cuvântului, muzica acestei lucrări ocazionale respiră entuziasm și duioșie. Entuziasm, pentru universul tineretului căruia se adresează, și duioșie, pentru privirea pe care o aruncă asupra amintirilor de la Göttingen, cetatea universitară în care compozitorul tânăr vibrase la frumusețea cântecelor studențești ce răsunau pretutindeni. Bogatul material tematic al *Uverturii* se desfășoară cvasi-rapsodic, primele idei muzicale revenind și împletindu-se cu noile teme, pregătind un impunător și emoționant final. Astfel concepută, forma nu are nimic comun cu schema tiparului tripartit clasic al uverturii. Ceea ce se poate remarca în arhitectura ei este o clară succesiune de patru episoade, fiecare având o variată dispoziție a materialului muzical. În primul episod (*Allegro, do minor*) domină o temă de marș, temă ce se îmbină cu idei secundare (A-B-A-C-D-A-E), conducând la citarea cântecului studențesc *Wir hatten gebaut ein stattliches Haus* (Am construit un falnic lăcaș). Episodul al doilea (*L'Istesso tempo, un poco maestoso*) aduce o melodie în *do major* (F), derivată din tema inițială (A), care alternează cu melodia a doua (B) și se încheie din nou prin citarea unui cântec desprins din repertoriul studențesc (*Landesvater* – Patria – pe textul *Ich sing' das Lied der Lieder - Înalț cântecul cântecelor*). Al treilea episod (*Animato*) debutează direct printr-o melodie de veche tradiție universitară (*Das Fuchslied* – Cântecul „bobocilor"). Amplu dezvoltată, noua melodie se împletește cu tema din primele episoade (în ordine: C-E-B-A-F) la care se adaugă melodia din *Landesvater* conducând pe o larg desfășurată punte la strălucitorul final (episodul patru), construit în întregime pe melodia de internațională celebritate *Gaudeamus igitur (Maestoso, do major)*. Se poate remarca prezența a patru cântece de largă circulație în viața universitară germană, cântece pregătite de alte șase melodii create de compozitor în spiritul lor (vesel sau solemn). O muzică a tinereții și a elanului, care oferă unul din puținele exemple de creație constant luminoasă concepută – pe cea mai mare întindere a ei – în colorit tonal minor.

Cea de a doua uvertură, *Uvertura tragică* în *re minor* (op. 81), poate fi urmărită pe forma fixată de tradiția italiană (repede-lent-repede), dar cu evidentă adaptare a ei la principiile conflictuale caracteristice formei de sonată. Comentatorii i-au atribuit diferite surse de inspirație, fără să se fi putut sprijini însă pe argumente certe. Max Kalbeck, primul dintre biografii lui Brahms, consideră că este o pagină desprinsă din muzica scrisă pentru capodopera lui Goethe (*Faust*) comandată compozitorului de Franz

Scanned with OKEN Scanner

Dingelstadt pe atunci director la Burgtheater din Viena. Sursa sugerată de Kalbeck nu a fost confirmată prin nici o aluzie din corespondența sau notițele compozitorului, singurul său îndreptar programatic fiind doar în titlu. Dar planul tragic pe care acesta îl anunță nu atinge proporția și profunzimea unor pagini ale creației anterioare, dintre care cele ale perioadei „wertheriene", începând cu prima parte a *Concertului pentru pian în re minor*, îi ilustrează cu deosebire intensitatea. Muzica noii creații, spre deosebire de cea a primei *Uverturi*, este intens simfonizată, dar substanța din care e plămădită pare a fi fost culeasă din universul învolburărilor epice, asemenea celor ce au inspirat *Baladele op. 10* și nu din zbuciumul sufletesc al eroului lui Goethe pe care compozitorul l-ar fi putut ilustra muzical cu geniul dovedit în creațiile sale anterioare. Remarcabilă rămâne bogăția melodică, înfruntarea ideilor muzicale și împletirea lor, ca și sinteza arhitecturală sau orchestrația menținută pe principiile expresivității desenului melodic. Din acest punct de vedere, al aparatului sonor, poate fi surprinsă o deosebire între formația orchestrală a celor două uverturi, caracterul festiv al primei dintre ele solicitând o mai mare amploare sonoră în compartimentul suflătorilor și al percuției. În ceea ce privește prima lor audiție, începutul l-a făcut ultima, *Uvertura tragică*, la 26 decembrie 1880, la Viena, în timp ce prima, *Academica*, doar câteva zile mai târziu (la 4 ianuarie 1881) la Breslau.

CONCERTELE PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ

Într-unul din prelungitele popasuri de la Hamburg — și anume la începutul anului 1858, în prima vacanță primită de la Curtea din Detmold unde fusese angajat ca muzician al Curții, Brahms și-a găsit liniștea lăuntrică pentru a desăvârși partitura celui dintâi concert al său — *Concertul pentru pian și orchestră în re minor* (op. 15).

Dacă în primele trei sonate pentru pian (acele „simfonii deghizate" cum le definise Schumann) sau în *Trio*-ul *în si major* (confesiunea muzicală a anului 1854) s-au putut întrezări remarcabile trăsături ale simfonismului său, în această nouă creație se precizează cu claritate principiile artei și esteticii sale, principii ce nu vor fi dezmințite în nici unul din momentele evoluției ulterioare. Față de lucrările până acum create, *Concertul în re minor* se plasează pe o treaptă nouă a artei lui Brahms, cea care anunță complexitatea gândirii orchestrale de maturitate. În paginile noii partituri

nu mai vorbește adolescentul abia desprins de farmecul legendelor natale, acel Kreisler-junior captivat de universul literaturii romantice și obsedat cu deosebire de psihologia eroilor lui E.T.A. Hoffmann, ci omul copleșit de problemele grave ale vieții, ale vieții sale proprii. Coloritul nou al muzicii lui Brahms nu poate fi însă despărțit de ceea ce compozitorul trăise cu ani în urmă. Pentru că începuturile acestei lucrări sunt de căutat în realizările anului 1854, an în care îndemnurile lui Robert Schumann de a se încumeta să scrie o simfonie deveniseră obsedante și în care el ascultase pentru prima dată *Simfonia a IX-a* de Beethoven (dirijată de Ferdinand Heller la Köln). Se pare că acest ultim eveniment biografic a fost impulsul hotărâtor către exprimarea orchestrală. Sub vraja celei din urmă simfonii beethoveniene — și în special a primei ei părți, cu învolburarea și vehemența ei unică — au prins contururi primele idei ale unei simfonii în *re minor* (tonalitatea modelului inspirator), mai întâi la Köln, orașul de pe malurile Rhinului din imediata vecinătate a Bonn-ului lui Beethoven, apoi la Düsseldorf, în ambianța muzicală a geniului lui Schumann. Mereu întreruptă, mereu modificată, muzica acestei prime lucrări orchestrale s-a înfiripat anevoie, de-a lungul a patru ani de mistuitoare strădanii. Ceea ce promisese a fi o simfonie, se transformase după moartea lui Schumann într-o grandioasă sonată pentru două piane, pentru ca la începutul anului 1858 să-și găsească desăvârșirea sub forma intermediară dintre simfonie și concert, formă care va stârni atâtea comentarii ostile și care va descumpăni atât de mult elanurile tânărului ei creator.

Ce a adus nou această lucrare? Ce a nemulțumit publicul adunat în sala Gewandhaus, la 27 ianuarie 1859, când a avut loc prima ei audiție la Leipzig? Ce a putut justifica vociferările și vulgaritatea fluierăturilor dezlănțuite într-unul din colțurile sălii împotriva muzicii lui Brahms, care, alături de pian și de dirijorul Julius Rietz continua să trăiască zbuciumul pe care încercase să-l comunice semenilor săi pe calea sunetelor? În primul rând derogarea de la spectaculos, adică tocmai de la ceea ce publicul perioadei romantice iubea mai mult. Într-o vreme în care bravura tehnică își spunea cu autoritate cuvântul, creația lui Brahms decepționează prin lipsa obișnuitei strălucirii concertante exterioare. Pianistul nu-și mai putea demonstra calitățile tehnicii sale, pentru că partida lui nu mai era învestită cu atribute care să favorizeze virtuozitatea instrumentală și nici nu mai domina, prin dimensiuni sau sonoritate, ansamblul orchestral.

În al doilea rând, nici melodismul nu-și mai afirma rolul principal pe întreaga desfășurare a muzicii, fiind supus cu desăvârșire, ca și virtuozitatea instrumentală, acelui unic și neînduplecat țel: reliefarea ideii. Forța melodică continuă să existe, și Brahms nu o va ocoli niciodată, dar

Scanned with OKEN Scanner

ea licărește timid printre momentele aspre, întunecate ale primei părți, pentru a se impune apoi treptat în ansamblul mijloacelor de expresie, pe măsura cuceririi echilibrului.

Trăsături inovatoare se impun de la prima pagină a *Concertului*, o dată cu tragismul vehement, aproape sălbatec, care nu are corespondent în debutul vreuneia din creațiile concertante anterioare. Respectând principiile arhitecturii tradiționale, Brahms și-a permis de-a lungul lucrării numeroase derogări de la tiparele clasice. Un exemplu ilustrativ în acest sens este felul în care a conceput expoziția formei de sonată din prima mișcare (*Maestoso*), cu fizionomia ei atât de neobișnuită. Ca dimensiune, ea ocupă a cincea parte din întreaga durată a lucrării; ca fond expresiv, procesul conflictual este prezentat prin intermediul unor masive grupuri tematice, sugerând fiecare nuanțe de intensitate ale unor simțăminte specific romantice (ca revolta, dezamăgirea, nostalgia și foarte învăluit, speranța); ca exprimare, Brahms nu mai atribuie instrumentului solist rolul de a prelua materialul muzical expus de orchestră, așa cum era în modelele genului. Tema cu care debutează pianul, după zguduitoarea confesiune orchestrală, este nouă, proprie lui, purtând o idee secundară, povestitoare, idee care își va împleti cu discreție cursul în tumultuoasa muzică a prologului. Melodia lui sună trist, reținut, ca o durere adâncă. De altfel, toate intervențiile pianului, din întreaga desfășurare a expoziției, vor rămâne expresia momentelor lirice, dar pe desfășurarea lor se va înfiripa treptat și intonațiile unui semnal ciclic, un adevărat „memento" beethovenian, semnal ce va fi purtat de glasurile instrumentelor de suflat până la rezonanțe eroice (atribuite cornilor). Forța semnificației lui va străbate și în mișcarea următoare (*Adagio,* în *re major*), una dintre cele mai lente pagini ale creației brahmsiene. De data aceasta, preludierea orchestrală nu mai este zbuciumată. Ea aduce un sentiment de împăcare, de liniște, sentiment pe care Brahms a căutat să-l precizeze și prin cuvintele scrise pe partitura primei ediții a concertului: „*Benedictus qui venit in nomine Domine*". Nu poate fi vorba de o contemplație romantică, sau de o nocturnă, așa cum majoritatea comentatorilor interpretează fondul acestei părți mediane. Întreaga lui muzică vibrează de un profund simțământ religios (cum de altfel indică și titlul citat), simțământ trăit în cadrul naturii mărețe de către un gânditor romantic. Desigur că moartea lui Schumann nu poate fi străină de substanța acestei pagini muzicale, după cum nu va fi străină nici de conținutul *Requiemului german* pe care Brahms îl va crea în deceniul următor. Ca și în prima parte a concertului, pianul nu repetă firul melodic expus de orchestră, ci îl continuă prin mijloace expresive proprii, conturând – uneori stins, alteori răsunător – tabloul deplinei păci sufletești. Desfășurarea pe două secțiuni, cu același material muzical, dar cu

Scanned with OKEN Scanner

pronunțate amplificări expresive în episodul al doilea, muzica meditativului *Adagio* se stinge în aceleași unduiri melodice pe care s-a înfiripat.

Privite în ansamblul lucrării, simțămintele pioase ale părții mediane par a fi fost calea pe care compozitorul și-a condus gândirea către concluzia impetuos stenică a lucrării (partea a treia — *Allegro non troppo,* în *re minor*). O melodie ascendentă, pornită la pian pe o formulă ritmică sincopată, cu rol intermediar între tema refren și tema de bază a tehnicii cu variații, străbate întreaga mișcare. Ceea ce caracterizează tratarea ei, în dialogul sau împletirea cu ansamblul orchestral, în transfigurările abia perceptibile, în înlănțuirile contrapunctice sau în alternanță cu scurtele episoade muzicale noi intercalate (cuplete), este o deplină simplitate și o deosebită vervă improvizatorică. Avântul melodic concentrează cele mai variate nuanțe ale fericirii, din care nu lipsesc momentele de umor (măs. 226-235), de pasionat lirism (fragmentul *con passione* al pianului, cadența cu indicația *Quasi Fantasia).* Contrastând cu substanța primelor părți, *Finalul* întruchipează o glorificare a vieții, a aspirațiilor înalte și a încrederii în împlinirea lor.

„Un strălucitor și incontestabil fiasco", acestea sunt cuvintele pe care Brahms le scrie lui Joachim la Hanovra, în ziua imediat următoare concertului de la Leipzig. „Către sfârșit, relatează el, vreo trei mâini au încercat să aplaude timid, dar peste acestea s-a auzit din toate părțile un șuierat care interzicea asemenea manifestare... Sentimentul vag de dezamăgire și de gol pe care l-am simțit pe moment s-a risipit din clipa în care am ascultat *Simfonia în do major* de Haydn și *Ruinele Athenei* (de Beethoven, n.a.). În ciuda celor întâmplate, concertul va place într-o zi..."[1], mai adaugă compozitorul încrezător în biruința artei sale. Într-adevăr, câțiva ani mai târziu, publicul din Leipzig va aplauda îndelung răscolitoarea creație brahmsiană, dar până atunci protestele împotriva felului nou în care Brahms concepea genul concertant nu a întârziat să se manifeste și în diferite articole din presă. Au existat, desigur, și păreri obiective în legătură cu audiția acestui concert. „Apreciem această operă cu un profund conținut, drept o mărturie a unei forțe creatoare de o autentică originalitate poetică. Față de aprecierile defavorabile manifestate de o parte a publicului și a criticii în presă, considerăm de datoria noastră să luăm apărarea acestei admirabile opere și să protestăm împotriva lipsei de respect și de demnitate cu care ea a fost primită"[2].

Această „autentică originalitate poetică" surprinsă de un comentator al revistei „Neue Zeitschrift für Müsik" din Leipzig la începutul anului 1859,

1 Thomas San-Galli, W.A., *Johannes Brahms*, Edit. Piper Co, München, 1922, p. 57.
2 Thomas San-Galli, W. A., *Op. cit.*, p. 56.

Scanned with OKEN Scanner

era singura latură care nu putea fi contestată compozitorului nici de cei mai înverșunați adversari ai săi. Pentru că oricât de evidentă legătură există între prologul *Concertului pentru pian* de Brahms și prima parte a *Simfoniei a IX-a* de Beethoven, înrudirea fiind atât exterioară (prin tonalitate, prin concepția afirmării tematice) dar mai ales interioară, prin patetismul răscolitor comun, prima creație concertantă brahmsiană reprezintă una dintre cele mai ferme și personale atitudini din ansamblul manifestărilor componistice romantice. Dezvoltând concepția de creație a concertelor beethoveniene, Brahms are meritul de a fi creat un gen concertant nou — acela al simfoniei cu instrument solo obligat — în care contribuția interpretului solist nu este solicitată decât în măsura în care fondul emoțional o cere (contribuție care nu exclude intervenția solistică a altor instrumente, în funcție de nuanțele expresivității). Acest principiu pe care Brahms îl va duce la desăvârșire în următoarele sale creații concertante apare ca o consecință directă a intenției sale îndrăznețe de a reda prin genul și forma concertului instrumental un conținut dramatic nou, conținut specific până atunci doar sonatei camerale și simfoniei.

Cel de al doilea concert pentru pian și orchestră, *Concertul în si bemol major* (op. 83), început de Brahms în vara anului 1879, dar terminat în 1881, la Pressbaum, o localitate din imediata vecinătate a Vienei, continuă principiile afirmate de el în creațiile concertante anterioare, dar față de acestea muzica lui aduce o mai mare apropiere de genul simfoniei, prin desfășurarea ei de-a lungul a patru mișcări: *Allegro non troppo, Allegro appassionato, Andante, Allegretto grazioso*. O arhitectură în care părțile mediane, un *Scherzo* și un *Andante*, dau ansamblului contrastul interior specific ciclului simfonic. Amploarea în care se desfășoară muzica fiecăreia dintre cele patru părți și cu deosebire cea a părții inițiale, alăturată concepției de subordonare a stilului concertant, contribuie la o realizare de pură gândire simfonică, întărind linia constant ascendentă a afirmării unui nou prototip de concert în istoria compoziției.

În prima parte, ideile formei de sonată sunt prezentate într-o dublă expoziție, reluarea materialului primar apărând ca o variantă amplificatoare a expresiei. Ca o particularitate pe care Brahms o instaurase în muzica primelor sale *Concerte*, cea de solicitare a instrumentului solo în măsura necesităților de comunicare a conținutului, tema principală este cântată de corn, instrument cu atribute timbrale ce răspund imaginii muzicale pe care compozitorul dorește să o fixeze ca portal al muzicii sale. Este îndepărtata chemare a naturii, cu suflul ei larg, generos, consolator. Pianul intercalează în linia melodică sublinieri arpegiate, pe care le poartă în registrul lui înalt,

Scanned with OKEN Scanner

dar rolul lui secundar în expunerea temei principale atestă cu evidență detașarea compozitorului de modernitatea concepției concertante. Se poate remarca totodată și detașarea de modelele tradiției, modele în care revenea orchestrei rolul de a prezenta materialul expozitiv. Pe această corespondență dintre fond și exprimare, orchestra și pianul cedează așadar locul glasului de corn pentru a expune primele fraze ale temei principale (în alternanță cu armoniile pianului), idee continuată de melodismul nostalgic (la flaut, oboi, clarinet). Este o temă de largă cuprindere, aspectul obiectiv (a) având ecouri în aspectul subiectiv (b). Decisa intervenție a pianului solo ce îi urmează se încadrează în aceeași tendință de afirmare a subiectului ca sentiment de interioară forță manifestată cu dimensiuni beethoveniene. Strălucitorul episod pianistic readuce tema principală (*tutti orchestral*) cu continuitate în linia melodică a temei secundare (violine prime și secunde), și în viguroasa idee concluzivă (derivată din motivele constitutive ale temei principale). Pe acest material muzical (restrâns față de obișnuita bogăție melodică din debuturile creațiilor brahmsiene) este construită o a doua expoziție, cu dimensiuni amplificate și noi ipostaze sonore. În aceeași concepție amplificatoare și variațională se încadrează și procesul dezvoltator, sprijinit în exclusivitate pe ideile dublu expuse. Dar gradațiile de la prima chemare a cornului până la intensificările emoționale din secțiunea centrală a formei de sonată este impresionantă. Intrarea în tonalitatea de bază și în atmosfera de liniște pe care o vestește din nou cornul (*repriza*), ca și vibrația finală a temei principale (*coda*) realizează concluzia unui discurs muzical de o deosebită expresivitate și grandoare sonoră.

Muzica părții a doua (*Allegro appassionato*, în *re minor)* readuce suflul de baladă nordică a climatului simfonic brahmsian de neconfundat. Povestirea muzicală o începe energic și încordat pianul (tema întâi, în *fortissimo*). Contrastul creat de cea de a doua temă, legănată arhaic pe trepte alăturate de viori și viole (*piano*, cu indicația *tranquillo e dolce*) implică un evident element al formei de sonată în concepția formei de *scherzo*. Ca și în prima parte, ideile muzicale sunt reexpuse și dezbătute dezvoltator în creștere dinamică, cu punct culminant (*fortissimo* orchestral) învecinat direct cu muzica secțiunii mediane (*trio*, în *re major*) — un cadențat dans popular cântat simplu, în spirit haydnian, de viori. Survine și în desfășurarea acestui episod muzical relieful diferit colorat al unei idei secundare, dar pulsul viguros al vieții, dansul, este imaginea pe care compozitorul reușește să o alăture cu singulară măiestrie farmecului misterios de baladă, reluat în secțiunea finală a formei tripartite.

Povestitorului îi urmează poetul. Muzica părții a treia (*Andante* în *si bemol major)* întruchipează vibrația lirică a romantismului lui Brahms în

Scanned with OKEN Scanner

deplina noblețe a stilului ei de exteriorizare. Violoncelului îi este închinată una dintre cele mai poetice pagini ale literaturii lui și aceasta în cadrul unei creații concertante pentru pian și orchestră. Cantilena pe care o înalță grav, învăluită de armoniile țesute în grupul coardelor și de alăturarea melodică treptată a unui glas de vioară, realizează o imagine poetică de sublimă puritate, imagine ce amintește deosebita inspirație a paginii lente din *Sonata pentru pian în fa minor.* Aceasta cu atât mai mult în următorul episod încredințat pianului, care preia și împodobește esența liniei melodice cu figurații de romantică expresivitate. Brahms creează și în acest moment de reverie un puternic contrast emoțional, prin atacarea în *forte* a motivului inițial tematic și declanșarea unui val de neliniște pe a cărui treptată estompare se revine la tonul intens liric, încredințat unui nou relief melodic și timbral (cuplul de clarinete) într-un episod *piu adagio*, cu nuanțe *pianissimo* și indicația *dolcissimo*. Din acest moment se desprinde din nou vibranta melopee a violoncelului care deschide și închide muzica unuia dintre cele mai realizate lieduri orchestrale.

Dacă în cele două tablouri muzicale interioare ale *Concertului (Scherzo* și *Andante*) climatul brahmsian se dezvăluie în ceea ce acesta prezintă mai caracteristic, în *Final (Allegretto grazioso*) se afirmă cu generozitate latura deosebitei inventivități melodice și arhitecturale a maestrului. Ideile muzicale, cu deosebită pregnanță melodico-ritmică, se succed în permanent raport de complementaritate în cadrul formei de rondo îmbogățite și modificate prin tratarea și dispoziția cupletelor interioare. Acestea prezintă o mare varietate, din succesiunea lor nelipsind nici patetismul inflexiunilor maghiare, nici insinuarea elementului fantastic, șuvoi de idei muzicale ce culminează în scurta cadență a pianului și o sclipitoare concluzie pe tema refren a formei de rondo.

Trăsăturile de înrudire cu primul *Concert pentru pian*, mult căutate de comentatorii creației lui Brahms, rămân prea puțin argumentate. Dimensiunea mare a primelor lor părți, prezența semnalelor de corn în muzica ambelor *Concerte*, tonalitatea *re minor* proprie primului *Concert* și *scherzo*-ului din cel de al doilea, sunt elemente ce pot fi surprinse și în alte creații brahmsiene. Trăsătura care le înrudește îndeaproape și care înrudește toate creațiile concertante brahmsiene rămâne încorporarea organică a instrumentului solist în viziunea simfonică a întregului. Scriitura pianistică solicită neobișnuite resurse de tehnică instrumentală, de rezistență și sensibilitate, dar aceasta nu are nici un relief de virtuozitate în sine, exterioară gândirii simfonice, contopindu-se în unitatea sonoră care comunică prin diferitele ei conducte natura și sensul ideilor. În această finalitate, componența orchestrei din *Concertul în si bemol major* nu mai

Scanned with OKEN Scanner

apelează la tromboane, iar cele două trompete din ansamblul alămurilor încetează să mai fie solicitate în muzica *Finalului*. Primatul expresivității, determinant în oricare dintre manifestările lui Brahms, fixează modalități proprii de exprimare fiecăruia dintre cele două *Concerte pentru pian* create. Dar față de întinderea maximă a arcului muzical al primului dintre *Concerte* – de la latura intens tragică până la scânteietorul optimism final – muzica celui de al doilea se dezvăluie de pe noi planuri de gândire, o gândire peste care s-a așternut echilibrul înțelepciunii. Intensitatea vechilor sentimente, exprimate cu geniu de către compozitorul tânăr în prima lucrare concertantă, se transformă acum în ecouri transmise cu seninătate și duioșie. Ecourile naturii, ecourile basmelor, ecourile iubirii, toate aureolate de zâmbetul trecerii prin viață, o viață care nu încetează să pulseze, așa cum afirmă muzica părții finale. Mai puțin viguroasă față de spectaculoasa forță a rondo-ului din *Concertul în re minor*, muzica ce încununează *Concertul în si bemol major* aduce încântătoare grație și prospețime. Duioșia privirii în urmă poate fi surprinsă și în dedicația făcută profesorului Eduard Marxsen, prin cuvintele: „Credinciosului meu prieten și profesor". De îndrumările acestui „credincios prieten și profesor" îl despart pe Brahms câteva decenii trecute, decenii în care avânturile își găsiseră împlinirile și risipirile lor, modelându-i vibrația artistică. Pe această traiectorie marcată de trecerea anilor, cele două *Concerte pentru pian și orchestră* – apropiate și particularizate în prezentul lor muzical prin principiul comun de realizare – se deosebesc în coloritul gândirii lor: incandescent, cel al începutului de drum; solar, cel din anii apusului.

CONCERTUL ÎN RE MAJOR PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ

Între cele două *Concerte pentru pian și orchestră*, Brahms și-a încercat fantezia creatoare și într-o creație concertantă pentru vioară, *Concertul în re major* (op. 77), unic în întreaga sa listă de opusuri și unic, prin concepție, în istoria genului. O istorie care are în urmă tradiția concertantă a școlii italiene din care s-au desprins în timp două diferențiate ramuri: cea a strălucirii tehnice instrumentale pe care s-a înscris arta lui Paganini, Vieuxtemps, Wieniawski și a unor contemporani ale căror nume (celebre în secolul al XIX-lea) n-au dovedit rezistență în paginile istoriei compoziției (Ernst,

Scanned with OKEN Scanner

Lipinski); și cea a ideilor, ilustrată de creația lui Bach, Mozart, Beethoven. Publicul epocii romantice și-a dat adeziunea pentru prima direcție estetică, influențând angajarea interpreților pe linia unei permanente emulații a virtuozității și a unui repertoriu din care nu lipseau fanteziile și potpuriurile încărcate de exhibiții tehnice. Să mai amintim că monumentalul *Concert pentru vioară* creat de Beethoven cade în seara de 23 decembrie 1806 în prima audiție dată la Viena, cu prilejul unui concert de gală la Teatrul An der Wien, în timp ce câteva improvizații și o sonată cântate de același interpret (Franz Clement) pe o singură coardă și cu vioara ținută invers cucerește aclamații?[1] În afară de superficialitatea dovedită de public, inexplicabilă rămâne mentalitatea unui mare violonist al timpului, capabil să asocieze numele lui Beethoven cu piese de efect pur acrobatic. Revine lui Joachim meritul de a fi respectat capodoperele genului și de a fi luptat, prin interpretarea lor, pentru redresarea bunului gust din sălile de concert europene. Merit cu atât mai mare, cu cât însăși ascensiunea carierei sale a trebuit să se realizeze și pe un repertoriu facil aplaudat de public, alături de creațiile de valoare strecurate treptat în programele sale de concert. După cinci ani de la căderea *Concertului* lui Beethoven, Joachim l-a reluat într-o interpretare care a făcut autoritate printre marii violoniști ai epocii (a doua jumătate a secolului al XIX-lea). O singură valoroasă creație post-beethoveniană se mai afirmă în prima jumătate a secolului romantic, cea a lui Mendelssohn-Bartholdy. Pe concepția unei impresionante cursivități melodice și a unei perfecte exploatări a resurselor de scânteiere violonistică, *Concertul* lui Mendelssohn-Bartholdy înglobează trăsături de valoare din ambele direcții stilistice semnalate.

Brahms se ridică deasupra acestor trepte de ascensiune a genului și reia estetica beethoveniană, acordând viorii profunzimi de gândire ce depășesc realizările existente în literatura concertantă. Ne găsim din nou în fața unei simfonii cu instrument obligat, la două decenii după primul model fixat de el în *Concertul pentru pian în re minor*. Îndrăznind pentru a doua oară să învestească genul cu dimensiuni expresive capabile să cuprindă o substanță dramatică de profundă dezbatere, Brahms face un nou gest de atitudine față de modernitate. Sub acest aspect, dedicația făcută lui Joseph Joachim nu rămâne o simplă mărturie de afecțiune, ci poartă semnificație de omagiu adus unei îndelungi lupte de a impune marea muzică într-o lume detașată de binefacerile ei.

„Gegen der Geige" (împotriva viorii) sau „Gegen das Orchester" (împotriva orchestrei) declară primii violoniști noua creație concertantă,

1 Marc Pincherle, *Lumea virtuozilor*, Ed. Muzicală, București, 1968, p. 19.

iar Joachim, solicitat să-i verifice scriitura violonistică, îl consideră greu executabil. Prea puține dintre intervențiile sale asupra dificultăților tehnice aparent de neînvins au fost acceptate de Brahms. Se relevă și în acest caz rolul creatorului din evoluția muzicii culte instrumentale, momentele de suprasolicitare impulsionând atât perfecționarea instrumentelor cât și performanțele instrumentiștilor. Însuși Joachim, sceptic la început față de noile probleme puse de concepția violonistică brahmsiană, reușește să-și depășească presupusa limită a tehnicii și să se integreze în câmpul muzicii lui Brahms de olimpiană frumusețe.

Plasat în biografia compozitorului, *Concertul în re major pentru vioară și orchestră* primește raze aduse de pe pământul arzător al Italiei de curând vizitat (în avânturile lui melodice, în tensiunea pasionată care vibrează continuu), după cum respiră din încântarea pe care i-o oferă artistului natura ce înconjoară localitatea Pörtschach — cu privirea larg deschisă spre lac și munte — în care îl creează. „Pe aici înfloresc pretutindeni atâtea melodii încât trebuie să te strecori cu atenție pentru a nu le strivi", îi scria Brahms lui Hanslick la Viena.[1] Din priveliștile acestui ținut fusese culeasă și muzica *Simfoniei a doua*, lucrare cu care noul *Concert* se înrudește prin tonalitate, prin frumusețea arcurilor melodice, prin intensitatea simțămintelor ce o inspiră. Dar față de muzica simfoniei, *Concertul* aduce un nou val de trăire interioară, captat în imagini mereu transfigurate și uluitor de închegate. Apropierea de simfonie fusese inițial și mai mare, printr-o arhitectură concepută în patru părți. Brahms a revenit însă la forma tradițională, detașând muzica *scherzo*-ului din desfășurarea noii creații, pagină pe care el o va integra trei ani mai târziu în cel de al doilea *Concert* pentru pian. Pe forma tripartită specifică genului concertant, muzica începe printr-o amplă introducere orchestrală[2] (*Allegro non troppo*), care cuprinde îngândurata temă principală și sateliții ei melodici secundari (primul grup tematic), realizând apoi intrării solistice o pregătire de proporții expresive și dimensionale fără precedent în literatura concertantă a viorii. Originală este intrarea solistului și prin lungul pasaj improvizatoric ce conduce la reafirmarea temei principale, a cărei curbă melodică mlădiată în registrul înalt al viorii cucerește o impresionantă noblețe. Abia din acest moment se va desfășura integral expoziția formei de sonată. Primului grup tematic îi urmează poetica pregătire a temei secunde și apoi înfiripărea ei, cantabilă și expresivă. Sentimentele lirice, exprimate cu gravă intensitate,

1 Florence May, *The Life of Johannes Brahms*, vol. II, p. 189.

2 Orchestra cuprinde compartimentul coardelor, al suflătorilor de lemn perechi, al alămurilor (4 corni, 2 trompete) și timpani.

Scanned with OKEN Scanner

întretăiate de intervenții energice cu deosebită pregnanță ritmică redau universul sufletesc romantic, acea lume a aspirațiilor și a visurilor, a frământărilor și a acțiunilor, lume pe care Schumann o întruchipase cu câteva decenii înainte în simbolicele personaje ale comentariilor sale estetice — Eusebiu și Florestan. În secțiunea dezvoltării (măs. 304-380) declanșată în *fortissimo* de *tutti* orchestral, imaginea acestui univers romantic derulează dramatic. Măiestria confruntării ideilor muzicale și a împlinirii lor (în reexpoziție) se manifestă constant simfonic, rolul solistic fiind cel de a sublinia, prin opoziție sau integrare, forța și sensul ideilor dezbătute. Cadența dintre *repriză* și *coda* nu a fost compusă de Brahms. Dintre contribuțiile numeroșilor violoniști (Auer, Ondricek, Marteau, Kreisler, Enescu) cel mai frecvent cântată este cea a lui Joachim, încadrată cu perfecțiune în spiritul materialului muzical al primei părți. Trilul ei final conduce la intonarea senină a temei principale într-o ultimă arcuire, episod *tranquillo* căruia îi urmează un *stringendo* și o concluzie *animato*, pe a cărei strălucire se încheie muzica uneia dintre cele mai tulburătoare pagini din istoria genului concertant.

Partea a doua (*Adagio, fa major,* formă de lied) dezvăluie în egală măsură arta creatorului de lieduri și cea a simfonistului. Pe creatorul de lieduri îl reprezintă puritatea melodică și gravitatea simplității ei, lirismul izvorât din amintirile ce-i inspiră noi și poetice imagini. Pe simfonist îl reprezintă organica unitate de gândire, care creează înrudirea emoțională și discret intonațională între debuturile tematice ale primelor două părți: îl reprezintă coloritul sonor care-l conduce la un nou relief timbral — cel al oboiului — solicitat intens în cadrul unui gen concertant dedicat viorii. Pentru că oboiul, și nu vioara, intonează în întregime cantilena primei teme, pe armonioasa susținere acompaniatoare a celorlalte instrumente de suflat, evocând întinsul câmpiei nordice din amintirea compozitorului. Vioara va prelua cântecul, dar rolul ei va fi de confesiune, de dezvăluire a unui sentiment în care vibrează intens nuanțele nostalgiei brahmsiene.

Episodul central al temei de lied aduce cea de a doua temă, declamată de vioara solo în stil *quasi recitativo*. Devenirea variațională poate fi din nou surprinsă, celula pe care pornește tema secundă fiind desprinsă din cursul final al primei teme (formulă de trei note descendente, secvențate coborâtor). Sensul melodic depresiv al acestei celule apare și ca ecou al muzicii din prima parte, legătura putându-se stabili cu un discret motiv tricordic al grupului doi tematic (măs. 304), motiv preluat de vioară în patetica ei intrare din secțiunea dezvoltării a aceleiași părți. Reluarea variată a primei secțiuni conduce viziunea poetică la intensificări emoționale, solicitând interpretării dificultatea menținerii unei permanente tensiuni

Scanned with OKEN Scanner

de-a lungul întregii ei realizări. Deosebită încordare impune și trecerea de la sentimentul extatic la exploziva strălucire a mișcării finale (*Allegro grazioso ma non troppo vivace, re major*). Tema pe care o expune vioara solo, temă pregnant personalizată ritmic prin rezonanțe de dans popular maghiar, are evidentă asociere cu originea violonistului Joachim. Ea joacă rol de refren în desfășurarea formei de rondo (A-B-A-C-A-B-A) polarizând în jurul ei țesătura noilor idei muzicale (cuplete). O remarcabilă transfigurare a caracterului muzicii o conferă noua dispoziție metrică ternară din ultima ei apariție (fragmentul *poco piu presto*, avânt pe care se termină bucolica imagine finală.

Pe concepția subordonării virtuozității sensurilor expresive ale muzicii Brahms realizează, într-o epocă de categorică victorie a bravurii tehnice în sine, un concert-simfonie în care instrumentul solo se detașează din complexul orchestral pentru a sublinia intensitățile emoționale. La prefața primei ediții (Editura Simrock, 1879) Joachim îndreaptă interpreții către înțelegerea acestei noi concepții, concepție pe care arta sa a ilustrat-o în prima audiție din 1 ianuarie 1879, dirijată de Brahms, la Leipzig. Prima zi a acelui an 1879 în care are loc evenimentul ce întrunea trei valori de maximă înălțime interpretativă (Brahms, Joachim și orchestra Gewandhaus) fixează o nouă pagină de glorie din literatura viorii, după cele înscrise de reprezentanții școlii italiene, de Bach și Mozart, de geniul lui Beethoven și de fantezia lui Mendelssohn-Bartholdy. Numeroși violoniști contemporani, adepți ai strălucirii exterioare, nu i-au pătruns profunzimea. Din corespondența purtată de Edouard Lalo cu Pablo Sarasate, Claude Rostand desprinde mărturii de surprinzătoare nereceptivitate. „Înțeleg să se scrie o asemenea lucrare într-un moment de rătăcire, dar nu înțeleg ca ea să fie lansată publicității când este recitită câteva luni după nereușită", apreciază Lalo într-o scrisoare adresată violonistului spaniol. „Inventivitatea e meschină, continua el, și în ciuda tuturor eforturilor făcute de autor ... folosind toate procedeele meseriei, i-a fost imposibil să-și acopere această sărăcie a invenției". „Oare mă crezi atât de lipsit de gust, îi răspunde Sarasate, pentru a mă înfățișa pe estradă cu vioara în mână ca simplu auditor, în timp ce oboiul cântă singura melodie din întreaga lucrare?"[1]. Cu asemenea aprecieri nereverențioase a fost întâmpinat cu douăzeci de ani în urmă și primul *Concert pentru pian* creat de Brahms la prima lui audiție din aceeași sală Gewandhaus a orașului Leipzig. Dar față de recunoașterea târzie pe care muzica lui a avut-o, noul concert al viorii cucerește imediat ovații și laude care depășesc oricare dintre succesele ascensiunii lui Brahms.

1 Claude Rostand, *Brahms*, Paris, 1955 (vol. I, p. 14; și vol. II, p. 226).

Scanned with OKEN Scanner

„Concertul este fructul celor mai noi și, după părerea noastră, celor mai fericite experiențe ale compozitorului", relatează cronicarul Dörffel în periodicul „Leipziger Nachrichten". „O tratare neobișnuită a instrumentului și un nou suflu al orchestrei ne face să dorim cu nerăbdare studiul partiturii. Am fost rareori prinși în asemenea măsură de geniul compozitorului", declara Dörffel.

În aceeași lună ianuarie a anului 1879, cuplul Brahms–Joachim a prezentat *Concertul* la Budapesta și Viena, iar în următoarele luni ale anului Joachim l-a făcut cunoscut în numeroase mari centre muzicale din Europa sub alte baghete dirijorale. Între 14 și 24 septembrie 1879, muzica lui a răsunat pentru prima oară și în țara noastră, în interpretarea lui Joachim și a compozitorului (cântând la pian reducția părții orchestrale), eveniment menționat anterior. Câteva decenii mai târziu, printre numele marilor propagatori ai acestui *Concert*, ca Eugen Ysaye sau Fritz Kreisler, se va înscrie numele lui George Enescu, a cărui interpretare va trasa o recunoscută tradiție (asemenea celei lansată de Joachim) în concepția realizării lui.

DUBLUL CONCERT PENTRU VIOARĂ, VIOLONCEL ȘI ORCHESTRĂ ÎN LA MINOR

Ultima lucrare concertantă creată de Brahms, *Dublul concert pentru vioară, violoncel și orchestră în la minor* (op. 102), a fost compusă în vara anului 1887, în Elveția (localitatea Hoffstetten din preajma lacului Thun), rămânând un simbol al prieteniei compozitorului pentru Josef Joachim. Amănunte în legătură cu răceala ce se instalase în ultimii ani între cei doi artiști abundă în cărțile biografilor lui Brahms și Joachim. Ele gravitează în jurul conflictului intervenit între soții Joachim, conflict în care Brahms s-a alăturat cu obiectivitate cauzei Amaliei Weiss-Joachim. Umbra așternută peste vechea prietenie nu putea dăinui și Brahms își dezvăluie profunzimea sentimentelor printr-o lucrare în care alătură orchestrei două instrumente înrudite, vioara și violoncelul, ca simbol al încrederii sale în durabilitatea adevăratei prietenii.

Creația concertantă pentru mai multe instrumente și orchestră lipsește cu desăvârșire din literatura muzicală romantică, constituind o excepție și în creația lui Mozart sau Beethoven. Cultivat de maeștrii preclasici (*Concerto grosso*) sub forma dialogurilor dintre grupul de soliști și ansamblul

Scanned with OKEN Scanner

orchestral[1], genul a evoluat paralel cu configurarea și desăvârșirea formei de sonată către aspectul complex al concertului clasic, în care rolul solistic se fixează asupra unei singure partide instrumentale. Romanticii au excelat în acest gen aureolat de aștrii clasici, dar au avut tendința către lărgirea, strălucirea și chiar către detașarea prezenței solistice în ansamblul simfonic, conducând (în unele cazuri) la dezechilibru între fond și formă și la stimularea virtuozității în sine. Continuând concepția ultimelor *Concerte* beethoveniene, Brahms are meritul de a fi redat genului concertant forța de expresie și prestanța echilibrului clasic, îmbogățindu-l totodată cu atribute de simfonie. El solicită interpretul solist – după cum solicită și contribuția altor instrumente ale orchestrei – în măsura în care expresia poetică sau dramaturgia simfonică o cere, creând un gen pe care comentatorii l-au denumit „simfonie cu instrument obligat". Hotărându-se să compună un concert pentru două instrumente soli și orchestră, Brahms realizează de fapt o primă simfonie cu două instrumente obligate.

Procesul de sinteză se impune din prima pagină a lucrării, un *Allegro* în care expoziția tematică, acțiunea dezvoltatoare și concluzia reexpozitivă sunt extrem de liber concepute. Vechiul principiu al alternanței dintre „*concertini*" (soli) și „*ripieni*" (tutti-orchestral) se îmbină permanent cu dinamica specifică formei de sonată. Orchestra are un prim și scurt cuvânt pentru a expune tema principală ce va domina cu autoritate muzica primei mișcări prin pregnanța ei ritmică, sprijinită pe o formulă ce își afirmă insistent (printr-o secvență descendentă) particularitatea. Acest scurt debut orchestral cu caracter decis, energic, deschide un episod introductiv de 50 de măsuri, în care violoncelul solo, apoi vioara, conduc un comentariu-recitativ (cu aspect de cadențe), contopindu-se în ultima fază a prologului într-un poetic duo-instrumental.

Următorul episod orchestral corespunde secțiunii expozitive, afirmând cu claritate ideile ce declanșează dezbaterea simfonică. Aceasta se va desfășura constant pe alternanța dintre momentele orchestrale și cele dezvoltatoare instrumentale, partidele celor doi parteneri soli, într-o intensă elaborare transformatoare a esenței melodice, a pulsației ritmice, a limbajului armonic în continuă neliniște modulatorie. Cu totul remarcabilă este tendința de îmbogățire a materialului tematic prin noi idei secundare ce survin de-a lungul celor trei episoade intermediare, încredințate soliștilor, al căror colocviu apare perfect echilibrat ca forță expresivă și contribuție. În pofida unei desfășurări muzicale în valuri, cu vădită intenție de contem-

1 Acesta este aspectul majoritar, în numeroase cazuri (Vivaldi, Bach), rolul solistic fixându-se și asupra unei partide.

Scanned with OKEN Scanner

poraneizare a stilului preclasic, acțiunea simfonică este extrem de închegată, de logică și de fluentă, unitatea stilului brahmsian manifestându-se printr-un nou aspect al diversității.

În partea a doua (*Andante, re major*), muzica aparține din nou povestitorului și visătorului nordic. Melodismul grav înălțat la unison (în octave) de cele două instrumente partenere vine dintr-o lume nouă, simplă și senină, detașată de frământări și îndoieli. Spre deosebire de muzica primei părți, construită pe contrast expresiv între idei și între glasurile ce le poartă, partea lentă se desfășoară într-o zonă a liniștii și a împăcării, ideile și muzica secțiunilor componente (A-B-A) împlinindu-se una pe alta. Există două voci solistice, dar ele se manifestă unisonic sau paralel (mergând în curs de terțe și sexte în secțiunea centrală); există două teme (A și B), dar ele se manifestă complementar și solidar. Mai mult ca în oricare alt moment al lucrării, muzica *Andantelui* tinde să fie simbolul prieteniei și al armoniei.

Finalul (*Vivace non troppo, la minor*) îmbină caracterul de *scherzo* dansant cu cel de *rondo*. Tema refren, șăgalnică și ritmică este expusă de violoncel și preluată în întregime de vioară. Glasurile celor două instrumente se întâlnesc într-o armonioasă împletire, pentru a ceda apoi orchestrei rolul de a da amploare sonoră ideii principale. Noile idei muzicale apar într-o succesiune care nu respectă derularea proprie formei de *rondo* și creează o suprapunere a acesteia cu arhitectura unei forme echilibrat tripartite. În prima secțiune, tema a doua (expusă de violoncel) este încadrată de tema refren, ceea ce afirmă principiul formei *rondo*, dar următoarele idei melodice noi se succed înlănțuit în secțiunea mediană, care prezintă trăsături dezvoltatoare caracteristice formei de sonată (neaducând nici unul din elementele secțiunii expozitive) și nici ale unui trio central propriu formei de *scherzo*. Inventivitatea melodică este liber condusă de-a lungul întregii secțiuni mediane (încredințată în cea mai mare parte a ei partenerilor soliști), fără ca să dezechilibreze construcția sintetizatoare a formei, sprijinită, ca și în prima parte, pe alternanța dintre episoadele solistice și cele orchestrale. Prezența temei refren se afirmă din nou cu forță în ultima secțiune, în care violoncelul, vioara, apoi orchestra o reliefează prin excelență, încadrând cu verva ei ritmică melodismul temei secundare. Se conturează astfel o secțiune reexpozitivă, prelungită în *Coda (Meno allegro* și *Tempo primo*) care asigură echilibrul concepției arhitecturale și întregește sinteza ei finală.

Prin acest ultim cuvânt spus de Brahms în genul concertant și în general în limbajul simfonic, istoria compoziției a fost marcată de o nouă importantă contribuție. De data aceasta meritul compozitorului a fost de a fi făcut o sinteză între vechea tradiție a concertului preclasic și concepția

Scanned with OKEN Scanner

modernă a dezvoltării simfonice, între stilul muzicii de cameră și cel al simfoniei, între logica construcției clasice și desfășurarea liberă a formei în interiorul celor trei mișcări componente ale întregului.

Creația *Dublului concert în la minor* a adunat din nou vechii prieteni din Lichtenthal (actualul Baden-Baden) în locuința Clarei Schumann. O lectură cu Brahms la pian (cântând partida orchestrală), alături de Joachim și violoncelistul Hausmann (la 21 septembrie 1887) și alta cu orchestra municipală a micului oraș (la 23 septembrie) au pregătit prima audiție de la Köln din 18 octombrie 1887 în ilustra interpretare Brahms-Joachim-Hausmann. În aceeași formație răsuna noul concert brahmsian la Frankfurt, la Wiesbaden, la Basel (în cursul lunii noiembrie), iar la 23 decembrie 1887 este organizată cu deosebită emoție prima lui audiție vieneză. Declarația pe care Brahms a făcut-o în intimitate, odată reîntors la Viena, a rămas celebră: „Acum știu ce mi-a lipsit în cursul ultimilor ani ai vieții mele. Simțeam mereu că ceva îmi lipsește, dar nu puteam să precizez ce. Era sunetul viorii lui Joachim. Doamne, cum mai cântă"[1].

VARIAȚIUNI PENTRU ORCHESTRĂ PE O TEMĂ DE HAYDN (OP. 56-A)[2]

Din vara anului 1873, petrecută de Brahms la Tutzing, datează o monumentală creație simfonică, lucrare ce apare ca un târziu răspuns al compozitorului dat unor îndelungi căutări: *Variațiunile pentru orchestră pe o temă de Haydn*.

Care este locul pe care îl ocupă această nouă lucrare în ansamblul realizărilor lui Brahms? Ca timp – apare la distanță de paisprezece ani după primele compoziții orchestrale (*Serenadele* op. 11 și 16, *Concertul pentru pian* op. 15). Manifestată și în paginile vocal-simfonice apărute una după alta între anii 1866-1872, gândirea orchestrală brahmsiană își afirmă maturitatea în anul 1873 prin această nouă creație care deschide, cu legitime atribute de istorică valoare, șirul unor geniale lucrări simfonice (plasate toate între anii 1876-1887). Punct de plecare pentru așa-numita „eră simfonică", *Variațiunile* op. 56 prezintă și demonstrația unei evidente

1 Florence May, *The Life of Johannes Brahms*, vol. II, p. 247.

2 În lista de opusuri, Brahms înregistrează și versiunea pentru două piane, cu nr. de op. 56-b.

Scanned with OKEN Scanner

împliniri. Pentru că în simfonismul lor este de surprins o îndelungă și conștientă aprofundare a dinamicii dezvoltatoare din istoria compoziției, acumulare ce a determinat calitatea actului sintetizator și a permis integrarea lui într-o concepție structural-dimensională nouă, autonomă, pe măsura și intensitatea sensibilității proprii prezentului romantic.

Pe de altă parte, tehnica variației pe o temă a oferit compozitorului, de la primele lui manifestări, deschidere spre afirmarea inventivității sale creatoare, aplicație ce a surprins recunoscuta exigență a profesorului Eduard Marxsen și a entuziasmat pana lui în rândurile cronicilor și corespondenței sale. Dar de la *Fantezia pentru pian pe un vals favorit,* semnalată de Marxsen, până la *Variațiunile pentru orchestră pe o temă de Haydn* întinderea artistică este impresionant de mare. O primă treaptă către această culme a evoluției sale în ceea ce privește tehnica variațională au marcat-o variațiile create în muzica părților lente ale *Sonatelor pentru pian* op. 1 și 2, în care contactul cu muzica populară și spiritul ei variațional și-a lăsat o evidentă urmă. În șirul variațiunilor pentru pian op. 9, op. 21 (nr. 1 și 2), op. 23, op. 24 și op. 35 — fiecare pe câte o temă de specifică perspectivă variațională; în părțile lente ale *Sextetelor pentru instrumente de coarde* (op. 18 și op. 36), evoluția măiestriei de a transfigura și simfoniza o idee muzicală reflectă cucerirea, treaptă de treaptă, a unei vaste culturi muzicale, paralel cu fireasca îmbogățire și diversificare a propriilor trăiri sufletești. Pe stratificarea acestor date, complexitatea artei lui Brahms surprinde pe însuși Wagner, compozitorul care deschidea zorii unei noi căi variaționale în istoria compoziției[1]. „Iată câte se mai pot încă realiza în cadrul formelor vechi, când apare cineva care are harul să le mânuiască", sunt cuvinte pe care le-a rostit după ultimul acord al *Variațiunilor pentru pian pe o temă de Händel* cântate lui de Brahms la 6 februarie 1864, în vila sa de la Penzing. Acest har, recunoscut de Wagner, va smulge cuvânt de recunoștință și celui mai înverșunat dintre criticii antibrahmsieni, compozitorului Hugo Wolf, atunci când Brahms va ajunge să facă cea mai strălucită dintre demonstrațiile artei sale variaționale în finalul *Simfoniei a IV-a*. Față de acest viitor grandios moment, *Variațiunile op. 56* se plasează la mijloc de drum. Dar privind peste timp, impresionează faptul că muzica acestui compartiment din creația lui Brahms (cel al creației simfonice) începe și sfârșește prin gândirea și forma variației pe o temă (ultima parte a *Simfoniei a IV-a* fiind în forma variației pe o temă).

În decorul satului bavarez au prins formă definitivă, așadar, primele variațiuni pentru orchestră compuse de Brahms. O orchestră care nu se

1 Thomas San-Galli, *Op. cit.*, p. 93.

apropie de amploarea celei în care se manifestase tumultul fanteziei lui Berlioz și nici de a celei prin care se exprimase în contemporaneitate geniul lui Wagner. Datele modernității nu puteau afecta sonoritatea unei creații brahmsiene al cărei suflu venea din universul lui Haydn. Cvintetul coardelor, compartimentul clasic al lemnelor (cu contrafagot și piccola în registrele extreme), al alămurilor (corni, trompete) și trei instrumente de percuție (trianglu, tobe), au răspuns intenției lui Brahms de a simfoniza o veche temă și au atestat o dată mai mult categoricul determinism al conținutului asupra modalităților sale de exprimare.

În ceea ce privește originea subiectului muzical acesta este o melodie de vechi coral, *Chorale St. Antoni* (Coralul sfântului Anton), pe care ilustrul clasic vienez crease muzica părții lente a unuia dintre divertismentele sale pentru suflători (o compoziție ocazională, rămasă nepublicată). Brahms a găsit-o în vara anului 1870 printre manuscrisele deținute de C.F. Pohl (biograful lui Haydn), informație care ne duce la interpretarea unui început de elaborare a *Variațiunilor op. 56* anterior anului 1873, deci a unui proces de plămădire mai îndelungat, asemenea altora din creațiile sale de amploare.

Respectând sonoritatea creației lui Haydn, Brahms încredințează tema-subiect (în *si bemol major*) instrumentelor de suflat. Cuplul de oboi și cuplul de fagoturi o prezintă cu simplitate de coral, în mișcarea *Andante*. Ceea ce se detașează ca primă impresie a muzicianului avizat este structura acestei teme, care prezintă trăsături de originalitate față de simetria și conciziunea caracteristică temelor din creația clasică: cursul melodic se desfășoară pe trei perioade asimetrice, simetria marcând doar structura interioară a primelor două. Pe această amplă idee muzicală Brahms creează opt variațiuni pe care le va încununa cu un impunător final. Un *Final* și nu o *Fugă*, pentru a menține până la ultima măsură compoziția sa în spiritul muzicii lui Haydn. Și structura temei va fi cu rigurozitate menținută pe cele trei secțiuni ale ei, construindu-se tablou de tablou, meditație după meditație. Tonalitatea *si bemol major* domină desfășurarea lor, excepție făcând doar variațiunile 2, 4, 8, gândite în structura omonimei ei minore (*si bemol minor*). Deși fiecare variație este decis personalizată, fluența succesiunii lor atinge o excepțională măiestrie. Un prim exemplu în acest sens îl oferă primele două variații înlănțuite prin continua mișcare melodică creată de compartimentul coardelor. Fluxul neîntrerupt de ghirlande melodice contrapunctează pe *ambitus* larg două diferite aspecte variaționale: în prima variație (*Poco piu animato, si bemol major*) se desfășoară peste sonoritatea acordică a suflătorilor (alămuri alternând cu lemnele) care preiau ultimele măsuri ale temei; în variația a doua (*Piu vivace, si bemol minor*), improvizația melodică a coardelor însoțește tema suflătorilor, construită pe

Scanned with OKEN Scanner

apropie de amploarea celei în care se manifestase tumultul fanteziei lui Berlioz și nici de a celei prin care se exprimase în contemporaneitate geniul lui Wagner. Datele modernității nu puteau afecta sonoritatea unei creații brahmsiene al cărei suflu venea din universul lui Haydn. Cvintetul coardelor, compartimentul clasic al lemnelor (cu contrafagot și piccola în registrele extreme), al alămurilor (corni, trompete) și trei instrumente de percuție (trianglu, tobe), au răspuns intenției lui Brahms de a simfoniza o veche temă și au atestat o dată mai mult categoricul determinism al conținutului asupra modalităților sale de exprimare.

În ceea ce privește originea subiectului muzical acesta este o melodie de vechi coral, *Chorale St. Antoni* (Coralul sfântului Anton), pe care ilustrul clasic vienez crease muzica părții lente a unuia dintre divertismentele sale pentru suflători (o compoziție ocazională, rămasă nepublicată). Brahms a găsit-o în vara anului 1870 printre manuscrisele deținute de C.F. Pohl (biograful lui Haydn), informație care ne duce la interpretarea unui început de elaborare a *Variațiunilor op. 56* anterior anului 1873, deci a unui proces de plămădire mai îndelungat, asemenea altora din creațiile sale de amploare.

Respectând sonoritatea creației lui Haydn, Brahms încredințează tema-subiect (în *si bemol major*) instrumentelor de suflat. Cuplul de oboi și cuplul de fagoturi o prezintă cu simplitate de coral, în mișcarea *Andante*. Ceea ce se detașează ca primă impresie a muzicianului avizat este structura acestei teme, care prezintă trăsături de originalitate față de simetria și conciziunea caracteristică temelor din creația clasică: cursul melodic se desfășoară pe trei perioade asimetrice, simetria marcând doar structura interioară a primelor două. Pe această amplă idee muzicală Brahms creează opt variațiuni pe care le va încununa cu un impunător final. Un *Final* și nu o *Fugă*, pentru a menține până la ultima măsură compoziția sa în spiritul muzicii lui Haydn. Și structura temei va fi cu rigurozitate menținută pe cele trei secțiuni ale ei, construindu-se tablou de tablou, meditație după meditație. Tonalitatea *si bemol major* domină desfășurarea lor, excepție făcând doar variațiunile 2, 4, 8, gândite în structura omonimei ei minore (*si bemol minor*). Deși fiecare variație este decis personalizată, fluența succesiunii lor atinge o excepțională măiestrie. Un prim exemplu în acest sens îl oferă primele două variații înlănțuite prin continua mișcare melodică creată de compartimentul coardelor. Fluxul neîntrerupt de ghirlande melodice contrapunctează pe *ambitus* larg două diferite aspecte variaționale: în prima variație (*Poco piu animato, si bemol major*) se desfășoară peste sonoritatea acordică a suflătorilor (alămuri alternând cu lemnele) care preiau ultimele măsuri ale temei; în variația a doua (*Piu vivace, si bemol minor*), improvizația melodică a coardelor însoțește tema suflătorilor, construită pe

Scanned with OKEN Scanner

extinderea celulei melodico-ritmice din prima măsură a temei de bază. Fizionomia acestor teme este în relația provocare-răspuns, celula fiind expusă în *forte* de compartimentul lemnelor (fără flautul piccolo și contrafagot), răspunsul fiind dat în *piano* de clarinet și fagoturi.

Pentru următoarele două variații caracteristic este primatul melodic. Dar dacă variația a treia (*Con moto, si bemol major*) se prezintă foarte aproape de origine, variația a patra (*Andante, si bemol minor*) aduce o evidentă emancipare a muzicii. Conturul melodic se îndepărtează mult de cel cunoscut, de data aceasta cuplul oboi-corn expunând o variantă lirică, izvorâtă din profunda și poetica melancolie brahmsiană. În ceea ce privește elementul ritmic, variația a patra aduce și prima modificare metrică, prin înlocuirea metrului binar cu cel ternar.

Variația a cincea (*Poco presto, si bemol major*, măsura 6/8) creează cel mai categoric contrast în suita transfigurărilor muzicale. Este echivalentul unui *scherzo* tipic brahmsian, cu conținut emoțional fantastic. Caracterul, conturul liniei melodice și verva desfășurării ei pot fi puse în legătură mai mult cu cea de-a doua variație decât cu fizionomia și substanța temei conducătoare. Dar spre deosebire de reliefurile timbrale, pe care ea le-a avut, concepția noii variații antrenează o sclipitoare virtuozitate orchestrală, cu contribuția contopită sau alternativă a tuturor ansamblurilor compartimentale. Nestăvilita mișcare melodică, particularizată și prin intensă cromatizare, evoluează în execuție *staccato*, cu intercalări de relații *legato* ce-i stăvilesc fluența (sincope) sau îi variază expresivitatea.

După treptata și accentuata emancipare a muzicii (variațiile a patra și a cincea), Brahms reinstalează legătura cu subiectul în variația a șasea (*Vivace, si bemol*) prin tonalitate, metru binar (2/4) și concept melodic (notele de pe timpii tari corespunzând treptelor ce alcătuiesc conturul temei de bază). Pe aceste date de înrudire, compozitorul construiește însă un nou tablou sonor, tablou colorat eroic prin factura ritmului impetuos și prin spectaculoasa creștere dinamică ce-i conduce muzica.

Un nou contrast aduce variația a șaptea (*Grazioso, si bemol major*), un lied orchestral de elevată frumusețe. Față de celelalte variații melodioase (a treia, a patra), muzica acestui tablou idilic are farmecul și suplețea ritmică de siciliană, dans preclasic învăluit de Brahms în nuanțe de poetică nostalgie. Din punct de vedere expresiv, caracterul celei de a șaptea variații este intens romantic, în pofida preluării unui dans de veche tradiție muzicală și a unei scrieri adaptate lui.

În spiritul tradiției este gândită și variația a opta (*Presto non troppo, si bemol minor*, 3/4) dar peste stilul și sonoritatea de orgă care o particularizează plutește din nou (în *mezza* voce) fluiditatea misterioasă a

Scanned with OKEN Scanner

scherzo-urilor brahmsiene. Tendința de omagiere a tradiției muzicale se împlinește însă în impunătorul *Final*, conceput în spiritul și în forma veche de *ciaccona*. Tema ei este desprinsă din linia melodică a basului ce însoțește tema inițială a lucrării în primele cinci măsuri din desfășurarea ei, preluare ce implică o revenire la caracterul religios al coralului inițial, la mișcarea, tonalitatea și metrul lui binar (*Andante, si bemol major, alla breve*). Pe acest nou subiect (subiect ce nu se menține în bas, ci se ridică și la vocile superioare — trăsătură ce diferențiază *ciaccona* de *passacaglia*) este construită o impresionantă ascensiune sonoră, construcție ce conduce la înfiriparea treptată a temei de coral. Dedusă din propria ei substanță, vechea melodie se împlinește cu tema de *ciaccona*, pentru a se detașa și a se afirma cu impresionantă forță. Întinderea emoțională ce apare de la prezentarea ei obiectivă din debutul lucrării, până la grandoarea expresivă pe care o cucerește în pagina finală, este ilustrarea finalității înălțătoare a actului creator, finalitate ce se prezintă de fiecare dată ca unică rațiune de manifestare a artei lui Brahms.

„Cu fiecare toamnă, Brahms ne aduce o și mai bogată recoltă" — scria Hanslick în luna noiembrie a anului 1873, referindu-se la noua sa creație pe care o prezentase (la 2 noiembrie) într-unul din concertele vieneze. Viena i-a răspuns ca de fiecare dată cu ovații. O creație care îmbina numele lui Haydn — primul dintre cei trei clasici ai ei, cu numele lui Brahms, ultimul ei fiu de geniu, însemna o adevărată sărbătoare a muzicii. Dar pentru Brahms, marea sărbătoare s-a manifestat trei luni mai târziu — la 5 februarie 1874 — când noua sa lucrare a răsunat, condusă de el, în sala Gewandhaus de la Leipzig. În orașul în care prima sa creație orchestrală (*Concertul pentru pian în re minor*) fusese contestată cu vehemență cu paisprezece ani în urmă, Brahms reintră (invitat să dea o serie de concerte) și arta sa de pianist, de dirijor și de compozitor este primită seară de seară cu recunoștință și entuziasm. După ovațiile de la Leipzig, au urmat cele de la München, orașul care a deschis seria titlurilor onorifice decernate lui Brahms: Ordinul Maximilian pentru arte și științe, conferit de regele Ludovic al II-lea — la începutul lunii ianuarie 1874; numirea ca membru de onoare al Academiei de arte din Berlin, în vara aceluiași an; titlul de *doctor honoris causa* al Universității din Cambridge, în primăvara anului 1876, onoruri ce au răsplătit marea sa sinceritate creatoare. Avea pe atunci patruzeci și trei de ani și nimeni nu putea bănui că prin această lucrare compozitorul ei păsise în „era simfonică", o „eră" cu durată scurtă (1876-1887), dar care va însemna nemurire.

Scanned with OKEN Scanner

SIMFONIA ÎN DO MINOR (OP. 68)

Muzica primei simfonii create de Brahms a fost desăvârșită în vara anului 1876, în vacanța petrecută de compozitor în localitatea Sassnitz, situată pe o mică insulă a Mării Baltice (insula Rügen, din apropierea coastei Macklenburgului). Realizarea ei apare într-o vreme în care opinia lui Wagner despre epuizarea posibilităților expresive ale genului, prin maxima lor întruchipare în creația beethoveniană, părea a fi fost deplin fundată. Argumentul suprem era dat de însuși finalul *Simfoniei a IX-a* în care forța poetică intervenise pentru a rezolva limitele mijloacelor simfonic-orchestrale. Momentul era (după convingerea lui Wagner) deschizător de noua cale în creație, cea a fuziunii artelor într-o complexă sinteză dramatică (Gesamtkunstwerk), idee pe care genialul compozitor a ilustrat-o în monumentale drame muzicale. Prima simfonie de Brahms apare așadar într-un climat în care — cu excepția primelor încercări ale lui Anton Bruckner, organistul de la Catedrala din Linz — teza wagneriană nu fusese contrazisă.

Ceea ce se impune a fi subliniat, ca o datorie față de adevărul istoric, este faptul că realizarea acestei noi creații brahmsiene nu a fost o replică artistică dată opiniei despre viabilitatea sau nonviabilitatea simfoniei și că există doar o coincidență temporală întâmplătoare între acest verdict și desăvârșirea ei treptată, anevoioasă, conștient responsabilă. Asemenea mărturiilor din creația camerală, asemenea *Concertului în re minor pentru pian* sau a *Requiemului german, Simfonia în do minor* se înscrie în rândul necesităților creatoare obsedante ale profundului gânditor simfonist și nu poate fi interpretată ca o deliberată demonstrație provocată de previziunea lui Wagner asupra muzicii viitorului. Muzica ei se impune ca rezultat sonor al unor gânduri de mistuitoare obsesie, ca unică modalitate de comunicare a lor, ca efort sublim declanșat de impulsuri afirmative, continuatoare ale celor beethoveniene, efort creator independent de dezacordurile estetice contemporane ce nu i-au afectat nici un moment creația (camerală, concertantă, simfonică sau vocal-simfonică). Ea reprezintă un genial proces în care simțăminte divergente și convergente împletesc o acțiune vie, organică, logică și de o deliberată forță constructivă în ambianța deprimării romantice. Legătura cu Wagner poate fi făcută, după părerea noastră, doar în sens complementar, sens marcat de coralul tromboanelor din finalul simfoniei, final în care geniul lui Beethoven și cel al lui Wagner par a fi fost alăturate în gândirea lui Brahms, ca ilustrare a unor vibrații umanitariste manifestate la etapele extreme ale perioadei romantismului muzical.

Scanned with OKEN Scanner

Mai trebuie subliniat faptul că muzica *Simfoniei în do minor* a avut un îndelung proces de zămislire, prima ei parte fiind conturată încă din anul 1855, an în care pornise a fi pusă în partitură și creația *Cvartetului cu pian în do minor* (op. 60). Există de asemenea câteva aluzii care fixează elaborarea lucrării și în anul 1862, după cum există și impresionanta temă a „cornului alpin" (care va fi inserată în cea de a patra parte a simfoniei), temă notată pe portativ și trimisă de Brahms ca jovial salut Clarei Schumann, la 12 septembrie 1868. Dar singurele date certe în legătură cu desăvârșirea primei simfonii provin, așa cum s-a menționat anterior, din vara anului 1876 pe care compozitorul a petrecut-o în liniștea izolării de pe insula Rügen, ambianță marină nordică în care și-a regăsit deplina forță lăuntrică pentru a duce la capăt o muncă începută cu două decenii în urmă.

Viziunea lui Brahms asupra simfoniei – ca gen de maximă complexitate a muzicii pure – este întruchipată întru totul în această primă creație a sa, următoarele trei simfonii brahmsiene neprezentând o evoluție de la experiență la treptată clarificare sau împlinire a ei, așa cum se poate constata în manifestările unor prestigioși predecesori – ca Haydn, Mozart sau Schubert. Concepția devenirii constante a muzicii, ca proces supus permanent evoluției prin dezbateri contrarii, prin acumulări și dialectice transformări de substanță conduce acțiunea sonoră cu aceeași impresionantă stăpânire a unității și fluenței muzicale în prima ca și în ultima simfonie creată de Brahms. Pe această considerație anticipativă, încercăm să surprindem aportul brahmsian manifestat într-o perioadă în care genul era considerat epuizat, următoarele simfonii brahmsiene (op. 73, op. 90 și op. 98) fiind evenimente consolidate, unanim așteptate și în afara semnelor de întrebare declanșate de teza wagneriană între timp infirmată.

Ca aparat sonor, compozitorul optează pentru o orchestră cuprinzând compartimentul coardelor, al suflătorilor de lemn (perechi, cu excepția contrafagotului), al alămurilor (patru corni, două trompete, trei tromboane – solicitați numai în ultima parte a lucrării) și al timpanilor. O orchestră de tip romantic în componența ansamblului, dar menținută permanent în concepția expresivității clasice – cea a desenului instrumental și al învăluirii lui în complementaritate sonoră.

Ca arhitectură, Brahms respectă echilibrul structurii cvadripartite, realizând însă o nouă concordanță între părțile întregului. Condus de substanța ideilor sale, compozitorul plasează procesul conflictual în părțile extreme ale simfoniei, investind mecanismul simfonic al modelelor clasice cu elementul de actualitate psihologică (intensitatea conflictului, persistența lui), cu rezolvarea lui îndelung pregătită de stadii acumulative (partea a doua

Scanned with OKEN Scanner

și a treia) și declanșată de forța ultimului și celui mai intensificat contrast (între secțiunile *Adagio – Piu Andante*, din partea a patra).

Prima parte a simfoniei, concepută în formă de sonată (*Allegro*), încadrată de un episod introductiv (*Un poco sostenuto*) și altul concluziv (*Poco sostenuto*)[1], prezintă o nouă mărturie de adeziune la concepția arhitecturală clasică. Dar aportul brahmsian se afirmă din primele 37 de măsuri ale lucrării (dimensiunea introducerii lente) care concentrează premisele dezbaterilor viitoare într-o realizare ce depășește forța de esențializare din oricare concepție introductivă anterior creată.

Prima secțiune a acestei concentrații muzicale este construită în întregime pe o pedală de tonică (*do*) ținută de corni, fundamentare sonoră marcată puternic și invariabil (pe fiecare optime a metrului 6/8) de către contrabasuri, timpani și contrafagoturi. Punctul de orgă pe tonica tonalității, ca modalitate de sprijinire a construcției sonore, caracterizase și debutul *Concertului pentru pian în re minor,* precum și întreaga *Fugă* finală din a treia parte a *Requiemului german* după cum pe această concepție se va desfășura, zece ani mai târziu, întreaga secțiune mediană (dezvoltarea) din prima parte a *Sonatei pentru pian și vioară în re minor* (pedală pe dominantă), ca și întreaga muzică din *Coda* a aceleiași părți (pe tonică). Importanța cu care este învestită vocea din bas se impune ca o trăsătură de permanență în stilul brahmsian (tendința de fundamentare armonică fiind debitoare formației sale clasice). Dar în acest moment, ca și în celelalte exemple menționate, ea răspunde necesității de plasticizare a sensurilor implacabile pe care le prezintă ideile ilustrate de muzica sa, aspect ce apare ca o „romantizare" a tehnicii tradiționale. Pe acest fundal grav, imprimând senzația unor impulsuri ce angajează o problematică „de viață și de moarte" – după expresia compozitorului citată în cartea lui Eduard Crass[2] – se afirmă în simultaneitate polifonică două idei muzicale, fiecare într-un specific plan timbral orchestral (una la coarde, cealaltă la suflătorii de lemn), dar amândouă în aceeași zonă sonoră. Este un debut de o remarcabilă complexitate, cuprinzând ideea fundamentală a lucrării și anunțând procesul conflictual viitor într-o genială esențializare verticală și orizontală de numai opt măsuri. Pe acest avânt frânt, prezentat în prima secțiune a introducerii, întrebările și îndoielile din muzica imediat următoare (secțiunea a doua – măs. 9-20) survin firesc. Contrastul operează cu evidență

1 Indicația *Poco sostenuto* este dată în partitura ediției Peters (nr. 521) folosită în prezenta analiză. În partitura Editurii Breitkopf & Hartel, indicația este *Meno allegro.*

2 Eduard Crass, *Johannes Brahms, sein Leben und in Bildern* (traducerea în limba română, Ed. Muzicală, București, 1965, p. 31).

Scanned with OKEN Scanner

atât în relația cu muzica anterioară (față de a cărui impetuozitate aduce introspecție), cât și în desfășurarea ei interioară. Pe o scriitură sesizabil simplificată, sensurile interogative sunt sculptate pe salturi intervalice, în curs ritmic sincopat constant la suflătorii de lemn și cu susținere dialogată la coarde, în *pizzicato*. Este o stratificare timbrală și ritmică învestită cu funcții expresive ce vor avea imprevizibile implicații în dinamismul simfonic ulterior. În acest sens, un rol și mai important va avea muzica unui fragment de tranziție dintre secțiunile introducerii (cel cuprins între măsurile 21-24), muzică ce se sprijină pe un motiv alcătuit din jocul insistent pe sunetele *sol* și *mi bemol*, pornit pe o celulă ritmică simplă ce va intra în structura ritmică a temei principale din forma de sonată a primei părți. Jocul sonor, progresiv îmbogățit ritmic și dinamic evoluează în unisonul coardelor către momentul culminant al prologului simfonic (secțiunea a treia — măs. 25-29), moment în care tema de debut apare într-o ipostază expresivă nouă — impetuoasă, concluzivă —, ultima secțiune a introducerii (măs. 29-37) concentrând tendințe de relaxare pe o construcție polifonică alcătuită din elemente cunoscute și conducând către granița dintre muzica esențializată, genial captată de tradiționalul fragment introductiv, și cea amplu desfășurată în cadrul formei de sonată a primei părți.

Primele măsuri ale mișcării *Allegro* prezintă o nouă particularitate a viziunii brahmsiene asupra construcției muzicale. Aparținând la fel de organic secțiunii introductive ca și secțiunii expozitive din forma de sonată, ele au rolul de evidentă sudură expresivă între compartimentele concepției arhitecturale, concepție estetică și tehnică ce se impune printre aspectele de sinteză realizate de Brahms între construcția clasică, clar detectabilă, și fluența modernității romantice. Aceeași concepție va apare și în tranziția spre repriză, anume — apartenența ambiguă a unor alte patru măsuri de sudură între secțiunile formei.

Privit în ansamblu, întregul *Allegro* de sonată se va impune ca fenomen activ, declanșat de forța latentă a episodului lent inițial, fenomen dinamic ce va înainta ferm, prin autopropulsare, nedetașat de calitățile substanței originare, principalul personaj al muzicii (tema I), cumulând în fizionomia lui trăsături de pregnanță ale muzicii introductive, prima ei frază derivând din muzica fragmentului de tranziție, cea de a doua — apărând ca o fidelă amintire a sensurilor interogative din a doua secțiune a introducerii. Deși deosebit de complexă în expunerea ei, tema continuă să fie dezvoltată prin variate comentarii, prin unele modalități specifice tratării dezvoltatoare (momente de stil imitativ, de augumentare sau *stretta*, de revenire la forma primară a unor motive constitutive) elaborare care fixează și înlănțuie din nou relațiile contrarii din desfășurarea interioară a ideii de bază. Modi-

Scanned with OKEN Scanner

ficările survenite în orchestrație și armonie, sunt soluții de intensificare a sensului activ conferit temei principale și nu de modificare a expresivității ei. În acest sens trebuie interpretată și pedala pe *do* ce-i subliniază desfășurarea în *fa minor*, pedală care anunță și pregătește reinstalarea centrului tonal inițial (măs. 89), moment în care sfârșește și dominația lui din cadrul expoziției, marcând începutul unei tranziții către o nouă fază a dramaturgiei muzicale. O punte de întinsă dimensiune (măs. 89-130) prezintă unele tendințe de împrospătare melodică ce se rezolvă în limpezimea fazei ei finale, dar față de această luminozitate a ei, cea de a doua temă a formei de sonată – pe un curs melodic oscilant, descendent, cromatizat, fără deosebită particularizare ritmică – imprimă incertitudine. Din desfășurarea ei se detașează formula finală, cu sonoritate de semnal, care apare ca o legătură cu sensurile active ale primei teme. Față de simfonismul clasic, Brahms realizează o subtilă complementaritate între ideile formei de sonată, parțială în acest exemplu, totală în cel ce urmează, anume – în a doua idee muzicală a grupului tematic secundar. Aceasta, pornită timid la viole (în *piano*) și parcurgând o scurtă îngânare cu unisonul viorilor și violoncelelor, pe o gradată creștere a sonorității (*crescendo molto*) până la afirmarea ei viguroasă din măs. 161 (*fortissimo*), continuă organic forța de acțiune a temei principale, imprimând muzicii încleștarea maximă a cursului ei din cadrul expoziției. Pregnanța fizionomiei acestei ultime teme din secțiunea expozitivă se impune ca o contribuție brahmsiană în concepția construcției formei de sonată, fie că este interpretată ca o nouă entitate muzicală în cadrul expoziției, fie ca o idee nouă în desfășurarea grupului tematic secundar. Dar felul cum ea captează elemente ale ideilor anterioare, sublimându-le într-o nouă ipostază expresivă din derularea mecanismului simfonic, favorizează interpretarea ei ca amplă concluzie muzicală a primei secțiuni din structura tripartită a formei de sonată.

Secțiunea dezvoltării este concepută clasic, atât ca proporție, cât și ca fond, axându-se cu exclusivitate pe materialul tematic existent, fără intervenția vreunei noi idei care să intensifice sensurile dezbaterilor. Densitatea unică pe care o prezintă substanța primară a muzicii ei (introductivă și expozitivă) care a determinat și o justificată extindere în cadrul analizei de față a făcut posibilă o susținută îmbogățire a travaliului dezvoltator, travaliu înrolat cu evidență în concepția autopropulsivă specifică dinamismului simfonic al acestei lucrări de la primele la ultimele ei măsuri. Și în trecerea spre repriză (măs. 339-343) Brahms optează pentru echilibrul simetriei clasice, reluând concentrația muzicală a celor patru măsuri ce au anticipat expoziția, cu unele modificări în exprimarea ei (de ordin timbral), ca rezultat al acumulărilor cucerite în secțiunea dezvoltatoare, transfigurare

Scanned with OKEN Scanner

sonoră ce creează fluența organică între secțiunile formei. Și repriza va prezenta o relativă simetrie față de expoziție. Relativă, pentru că muzica se desfășoară pe o orchestrație îmbogățită, cu ocolirea repetării temei principale, cu eliminarea primului episod al punții spre tema a doua și cu augumentarea fragmentului de tranziție spre următoarea secțiune a formei de sonată (*Coda*), când muzica se anunță a fi concepută în spiritul unei noi dezvoltări. Elaborările în acest sens vor ceda însă locul unui intens lirism (măs. 477-494), limpezire sonoră pe care Brahms creează un epilog primului act al dramei (fragmentul *Poco sostenuto)*, în care elementele de maximă pregnanță ale introducerii lente se întâlnesc într-o nouă esențializare muzicală.

Partea a doua (*Andante sostenuto*, în *mi major*) îl reprezintă pe Brahms gânditorul romantic, în ceea ce acesta a avut mai nobil ca om și ca artist. Este o pagină lirică, depănând în valuri întrebări și răspunsuri, priviri în urmă și năzuinți. Forma este cea clasică, de lied, dar în structura ei tripartită el integrează tendințe dezvoltatoare și aspecte variaționale care dau o remarcabilă complexitate formei tradiționale. Dacă în ceea ce privește unitatea ciclică Brahms continuă să dezvolte arta încorporării motivelor-subiect în acțiunea simfonică și dacă în sinteza dintre forma de lied și principiile simfonismului dezvoltator construcția sa se poate sprijini pe structura tripartită comună celor două manifestări arhitecturale, în ceea ce privește realizarea devenirilor variaționale, compozitorul impune o nouă modalitate de transfigurare a ideilor și componentelor lor motivice. De data aceasta Brahms nu mai creează variații pe o anumită temă, așa cum concepuse muzica părților lente din numeroase cicluri camerale, ci își conduce discursul degajat de principiile de severitate proprii tehnicii variaționale, consolidându-l prin diversificarea arcuirilor melodice generate de motivele din componența temei principale și extinzându-le permanent conținutul lor liric. Logica desfășurării tripartite (caracteristică întregului) poate fi surprinsă și în organizarea interioară a fiecăreia dintre secțiunile formei de lied, secțiuni închegate sau sudate prin tratarea variațională a unei idei. Tripartit este concepută și linia melodică a temei principale, evoluând pe conturul a trei motive, fiecare având pregnanță expresivă proprie, cu implicații în dinamismul variațional ulterior. Se detașează în secțiunea mediană a formei pata de culoare care o aduce oboiul prim, purtător principal în conturarea desenului melodic și al expresivității, cântul său improvizatoric având și el rol generator în muzica următoarelor mișcări ale simfoniei. Comentariile ce survin pe diferite planuri orchestrale, într-un limbaj cromatizat, marchează persistența dramei și permanenta conștiință a existenței. Un scurt fragment de tranziție conduce la reafirmarea temei

Scanned with OKEN Scanner

principale în cea de a treia secțiune a formei de lied, sesizabil amplificată ca dimensiune și sonoritate. Următoarele reluări ale temei (măs. 81 și măs. 95) se desfășoară sub semnul unui intensificat lirism, cu deosebire în imprevizibila ei tratare finală, când pe discursul ei melodic intonat de corn (măs. 100 și următoarele) vioara primă intervine cu improvizații poetice, ornamentându-i cursul. Rolul solistic al viorii este menținut și în *Coda*, deschizând imaginea de sublimă liniște prin intonarea unei ultime variații a motivului final și încheind în sonoritate stinsă cursul muzicii lente prin vibrația adusă de persistența sunetului *sol diez* (terța tonalității *mi major* proprie acestui act al simfoniei) înălțat în registrul ei acut peste repetatele coloane de acorduri pe tonică a orchestrei.

Cea de a treia parte (*Un poco Allegretto e grazioso* — în *la bemol major)* prezintă o evidentă tendință de complementaritate față de conținutul mișcării anterioare. Discursul se menține în zona de seninătate a muzicii lente, împrospătându-se însă din substanța muzicală inspirată din sursa populară. Față de intensitatea lirică sublimată în cel de al doilea tablou al dramaturgiei ciclice, elementul de contrast este adus de culoarea rustică și de implicațiile acesteia în stil și în dinamizarea acțiunii simfonice. Esența liric-subiectivă a *Andantelui* cucerește, astfel, o evidentă obiectivitate clasică prin această muzică a părții a treia, sprijinită pe tonul rapsodului și al dansului popular. Forma pe care Brahms o construiește este cea de *scherzo (scherzo-trio-scherzo)*, dar cu evidentă detașare de rigorile de simetrie specifice tiparului clasic. Un prim exemplu îl oferă în acest sens concepția temei principale expusă direct, fără vreo pregătire (ca și în mișcarea lentă) pe o desfășurare ce își permite derogarea de la dimensionarea ei tradițională. Urmărind spiritul muzicii populare, Brahms creează o temă a cărei primă frază se desfășoară pe întinderea a cinci măsuri, iar în a doua ei expunere, pe șapte măsuri. Ea este distribuită în prima ei perioadă clarinetului (instrument de specifică și veche practică populară), care o cântă în registrul lui mediu, pe trepte alăturate în cadrul restrâns la un ambitus de cvintă (în prima frază) și lărgit la ambitus de septimă, în fraza a doua (o evidentă inversare a profilului melodic inițial). Efectul de ison sugerat de fagotul și clarinetul secund, contrapunctarea simplă a cornului prim (sau îmbinată cu susținere armonică la violoncele, în *pizzicati*) precum și derogarea de la dimensionarea frazei pe tradiționalele patru măsuri anterior menționată corespunde intenției compozitorului de a se menține în spiritul muzicii populare și în specificul manifestărilor ei. Cea de a doua perioadă a temei distribuită lemnelor, cu o consistentă învăluire acompaniatoare a coardelor, prezintă deosebită pregnanță ritmică, ceea ce imprimă muzicii un suflu de dans popular care întregește imaginea rustică. Remarcabil este faptul

Scanned with OKEN Scanner

că nici dinamizarea ritmică, nici amplificarea orchestrației nu modifică simplitatea și spiritualitatea muzicii. Repetarea nesimetrică a temei (cu lărgire de două măsuri la fiecare dintre cele două fraze componente) într-un nou colorit timbral (al viorilor) și o nouă sonoritate orchestrală nu face decât să întărească intenția compozitorului de a adapta muzica sa la maniera variațională specifică interpretării populare. Doar în tranziția spre a doua fază a secțiunii intervine o elaborare armonică prin care încep să se anunțe transformări de ordin simfonic.

În secțiunea mediană corespunzătoare *trio*-ului din forma de *scherzo* *(si major)*, muzica concentrează substanța temei principale a primei secțiuni, stilizând elemente din cea de a doua frază a ei. Acest proces stilizator are loc în alternanță cu inflexiunile primei fraze, intonată de suflători în aceeași deplină puritate diatonică. Cursul melodic este condus spre o intensificare expresivă, fundamentat pe aluzii la caracterul dramatic al introducerii simfoniei. Importanța pe care o prezintă acest fragment al secțiunii mediane, prin legătura cu problematica centrală a lucrării și prin caracterul ei dezvoltator, determină compozitorul să solicite repetarea lui, cu evidente tendințe depresive ce continuă să altereze puritatea imaginii rustice reflectată în prima secțiune a mișcării. Remarcabil este și faptul că în secțiunea a treia (*la bemol major*) tratarea materialului muzical inițial (prima secțiune a formei de *scherzo*) este într-o viziune simfonică nouă. În primul rând este eliminată cea de a doua frază a primei perioade din tema principală în locul căreia apare o anticipație muzicală de pregnantă semnificație ciclică: vioara primă, deviind de la linia melodică a frazei, se angrenează într-un contur melodic nou ce preconizează elemente intonaționale ale temei beethoveniene ce va apare în finalul *Simfoniei.* Derogarea de la simetria clasică se face remarcată în continuare și prin faptul că reluarea temei secundare este ocolită, pedalându-se pe o ultimă interpretare a temei principale (concentrarea perioadelor ei la elementele de debut). Pe indicația *Poco a poco piu tranquillo* se face tranziția spre *Coda*, concluzie muzicală ce prezintă o imprevizibilă deschidere către conținutul actului final al ciclului simfonic. Este o modalitate inedită de conducere a acțiunii simfonice către tragismul concentrat din *Adagio* introductiv al *Finalului*. În pofida unei aparente fizionomii particulare determinate de suflul inspirației populare, muzica din această parte a treia (cu rol de *intermezzo*) prezintă legături ciclice bidirecționale, concepție ce depășește modalitățile romantice de rememorare sau anticipare a unor idei.

Partea a patra a *Simfoniei* înscrie o nouă remarcabilă demonstrație a valorii pe care o prezintă confluența dintre tradiție și gândirea novatoare. Tradițională prin forța constructivă a muzicii, prin logica desfășurării

Scanned with OKEN Scanner

dialectice a formei de sonată și profund actuală în problematică și în concepția sintezei stilistice, muzica *Finalului* poartă mesajul lui Hans Sachs la fel de direct ca și muzica *Maeștrilor cântăreți din Nürnberg* creată de Wagner cu un deceniu în urmă.

Construcția muzicii reeditează concepția arhitecturală a primei părți: ideea fundamentală a lucrării este din nou concentrată într-o introducere lentă (*Adagio*) în care are loc și transformarea ei calitativă (*Piu Andante*); dezbaterile noului fond ideatic se desfășoară într-un amplu *Allegro* de sonată care se împlinește într-un epilog muzical (*Piu Allegro*). Tragismul din *Adagio* introductiv corespunde stadiului limită al procesului conflictual, stadiu ce precede momentul legic de transformare a oricărei manifestări active. Analizând această limită dramatică, plasată de compozitor în pragul actului final al operei sale, regăsim trăsăturile elementelor de geneză masate compact, în emisiune simultană, pe sensul lor melodic contrar inițial (primul fragment introductiv). Cel de al doilea fragment (măs. 6-12) aparține cu exclusivitate coardelor, conceput ca o avalanșă de sunete, pornind de la sonorități anevoie perceptibile, până la *fortissimo* (la limita ascendenței melodice). Expresivitatea acestui al doilea fragment pare inedită, prin concentrarea maximă pe care o prezintă. Totuși, rădăcinile noii idei sunt de găsit în muzica introducerii lente a primului act simfonic (măs. 9-10) și în implicațiile acesteia în scriitura specifică episodului de tranziție spre dezvoltarea formei de sonată, apoi spre *Coda* ale aceleiași părți. Reluarea modificată a primelor două fragmente introductive deschide calea unui nou eveniment dramatic dezlănțuit la viole și violoncele în rafale cromatice, cuprinzând apoi întregul compartiment al coardelor. Se impune și rolul suflătorilor (prin marcarea unor celule ciclice — măs. 20-21) și cu deosebire prin secventarea unei formule ritmice în sens ascendent (măs. 22-23), ascensiune sonoră ce va precede și va genera ideea muzicală concluzivă din viitoarea formă de sonată (cuprinsă în ultima secțiune a expoziției — măs. 148 și următoarele). La suflători se va înfiripa și o altă legătură ciclică, anume cu motivul de debut al temei oboiului din secțiunea mediană a părții lente. Dacă în acel moment motivul declanșase linia unei improvizații de pură manieră populară, iar în partea a treia același motiv deschisese narațiunea melodică a clarinetului, în această fază a acțiunii simfonice insistența pe conturul lui pregătește realizarea celui mai categoric din contrastele lucrării. Tragismului treptat intensificat în *Adagio* i se opune imaginea solară creată de tema cornului solist, o temă diatonică, declanșată de același motiv tricordic, modificat ritmic și angrenat în noua structură tonală (*do major*) cu desfășurare în *forte sempre e passionato*. Este tema „cornului alpin" cu care Brahms salutase pe Clara Schumann într-o

scrisoare din 12 septembrie 1868, mărturie muzicală ce fixează unul din momentele din îndelungata elaborare a primei *Simfonii* brahmsiene.

Un singur eveniment muzical poate fi semnalat alături de covârșitoarea forță melodică a acestei teme care domină întreaga secțiune *Piu Andante* – cel ilustrat de coralul grav al tromboanelor, culoare timbrală nouă, solicitată de compozitor doar în acest fragment de transformare calitativă a muzicii. Analizat în ansamblul lucrării, cel de al doilea episod al introducerii lente este conceput ca o largă deschidere către actul final al dramei și cu deosebire către ideea lui fundamentală: tema beethoveniană. Nu este vorba de un citat preluat din *Finalul Simfoniei a IX-a*, ci de integrarea unor motive constitutive ale acestei teme (de fapt și aceasta o interpretare a unei autentice melodii populare) în muzica finală a noii creații simfonice. Către ethosul beethovenian converg ideile lucrării lui Brahms de la bun început și din acest punct de vedere, noua temă în *do major*, tema principală a formei de sonată, prezentată de viori, apare ca rezultat al unui întreg parcurs muzical, al unor îndelungi dezbateri și transformări ale substanței primare. Viorile prime vor intona și tema secundară, particularizată prin verva ei melodică și printr-un caracteristic ritm de dans în patru timpi. Desfășurarea ei este subliniată de o elaborată tratare polifonică în care intervin subtile elemente de ciclicitate, tendință ce va caracteriza de fapt și următoarele idei din cel de al doilea grup tematic.

Dezvoltarea va continua organic acțiunea simfonică, fără posibilitatea unei tradiționale repetări a muzicii din expoziție. Prezența temei principale (în *do major*) desfășurată integral (falsă repriză) este continuată cu o primă elaborare transformatoare a elementelor ei (în tonalitatea *mi bemol major*), fază în care este rememorată, într-o nouă organizare sonoră, semnificația dramatică a celui de al doilea fragment din *Adagio* (măs. 6-12). Următoarea fază a dezvoltării (începând cu măsura 220) este construită pe muzica punții, a cărei indicație *animato* nu mai conduce la verva melodico-ritmică a temei a doua, ci la un episod de maximă intensificare a dezbaterilor motivice și tematice, îmbinate și polifonizate într-un copleșitor marș al evenimentelor. În plină tendință de dezechilibru sonor răzbat ecourile temei cornului ce pulverizează ultima dezlănțuire dramatică a muzicii. Purtat din glas în glas, din registru în registru, motivul solar se destramă într-o linie melodică descendentă (viori prime – măs. 295-300) pe care se încheie secțiunea mediană dezvoltatoare. Nici o breșă nu mai întrerupe fluența muzicii și doar tonalitatea *do major* în care este reluată tema secundară (intonată în continuare de viori) marchează începutul secțiunii reexpozitive, eliptice de prezența temei principale (prezentată în falsa repriză). Ideile auxiliare ale

Scanned with OKEN Scanner

grupului secundar se succed în aceeași ordine urmate, ca și în expoziție, de tema a treia cu caracter concluziv. Totuși, ultimul cuvânt al muzicii nu a fost spus. O tranziție lirică, construită pe succesiunea de terțe mici și mari, în *piano* și *pianissimo*, deschide o ultimă pagină de analiză a subiectelor conflictuale (*Coda*), desfășurată în întregime pe o pedală de dominantă. Reapare motivul inițial al temei principale la vocile grave, reapare ascendența cromatică ciclică (la trombon), revin motive cunoscute, împletite melodic sau contrapunctic, într-o avalanșă sonoră ce conduce la fragmentul final *Piu Adagio*, un unison galopant în intensitate maximă, construit pe aceeași celulă melodică cu ritm ostinat de dactil. Fluxul de energie sonoră va culmina în intonațiile de coral afirmate în ultima secțiune a introducerii lente (*Piu Andante*). În tonalitatea inițială (*do major*) și pe aceeași arcuire melodică, dar cu valori augumentate, în alt tempo, altă intensitate (*fortissimo*) și o nouă concepție orchestrală, angrenând la un moment dat toate vocile orchestrei, răsună înălțător imnul final, întregit de repetate acorduri *staccato* și stăvilit printr-o coloană solemn-prelungă a tuturor glasurilor care au rostit mesajul brahmsian. Este mesajul pe care Walther Siegmund Schultze îl califică drept „ein letzter grosser Aufruf — Un ultim mare apel"[1], al artei romantice la iubire și înfrățire.

„A X-a de Beethoven", fixează Hans von Bülow locul primei simfonii de Brahms în istoria muzicii. Problematica pusă de muzica ei, ca și patetismul dezvoltator în cadre ce asigură echilibrul construcției, justifică aprecierea celebrului dirijor german, după cum tema în *do major* din finalul ei, încorporată de compozitor ca ecou al aspirației beethoveniene, o întregește. Comentatorii ostili au folosit acest exemplu pentru a argumenta opinia lor despre „lipsa de inventivitate", „conservatorismul" sau „epigonismul" creatorului ei, fără să fi reușit vreodată a clinti rezerva acestuia și a-l fi determinat să dea vreo explicație gestului său omagial. Aprecierile în acest sens au continuat și după moartea sa, ajungând la formulări grave, ca cea de „maître copiste", semnate de nume prestigioase (ca Jules Combarieu[2]).

Pornind de la procesul estetic de continuitate relevat de Bülow (Beethoven - Brahms), ca și de la opacitatea comentariilor subiective sau superficiale care au influențat îndelungă vreme receptivitatea marelui public din centrele muzicale germane sau străine, analiza pe care ne-am propus să o facem primei *Simfonii* de Brahms a avut ca principal obiectiv reliefarea

1 W. S. Schultze, *Johannes Brahms*, WEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1966, p. 206.
2 Jules Combarieu, *Histoire de la Musique*, Armand Colin, Paris, 1913, vol. III, p. 626

Scanned with OKEN Scanner

puternicei ei individualități în întreaga istorie a simfoniei, genul cel mai complex al artei și tehnicii componistice din domeniul muzicii, gen cu o evoluție de două secole, dar care „de la Haydn încoace, după părerea lui Brahms, nu mai este o simplă glumă, ci trebuie privită ca o problemă de viață și de moarte".

Afirmația lui Brahms reflectă atât transformările survenite în responsabilitatea artiștilor, cât și intensitatea tensiunii la care ajunsese rezistența morală a societății vremii sale. Dar peste descumpănirea caracteristică epocii, peste dezbaterile impuse de prezentul tragic, arta lui Brahms cuprinde fenomenul în amploarea perspectivei lui, sprijinindu-l permanent pe logica elementelor de perenitate, dintre care spiritualitatea populară și mecanismul dezvoltator dialectic îi stabilesc obiectivitatea.

Prima audiție a *Simfoniei în do minor*, încredințată de Brahms dirijorului Otto Dessoff, a avut loc la Karlsruhe, în seara de 4 noiembrie 1876. Trei zile mai târziu, Brahms însuși o dirijează la Mannheim (7 noiembrie) apoi, în săptămâna imediat următoare, la München (15 noiembrie). Revine lui Johann Herbeck meritul de a-i fi asigurat prima audiție vieneză, la Gesellschaft, în seara de 17 decembrie 1876. „În noua simfonie de Brahms pulsează o voință energică, o gândire muzicală logică, o măreție arhitecturală și o stăpânire a tehnicii, calități care nu sunt de întâlnit la nici un alt compozitor în viață", relatează Eduard Hanslick în „Neue Freie Presse", atrăgând atenția asupra dificultății de a cuprinde și a aprecia o asemenea lucrare doar după o singură audiție. Dacă în presa vieneză vor apare și alte mărturii în care elogiile se împletesc cu unele rezerve, articolele publicate la Leipzig în urma primei audiții de la Gewandhaus (la 18 ianuarie 1877) sub bagheta compozitorului, sunt unanim superlative. Muzica primei *Simfonii* de Brahms „a produs asupra auditorilor cea mai intensă impresie, impresie pe care nu a lăsat-o până acum nici o altă simfonie...", relatează A. Dörfell în „Leipziger Nachrichten". La Leipzig, așadar, și nu la Viena, se impune muzica *Simfoniei în do minor* de la primul ei contact cu publicul și aceasta într-o vreme și o ambianță în care arta programatică a școlii de la Weimar influențase în bună parte orientarea iubitorilor de muzică. În istoria simfoniei — considerată de Wagner a fi ajuns la apusul ei — Brahms înscrie în deceniul al optulea al secolului trecut un document de perenitate, înlănțuind prin el glasurile marilor tradiții cu cele ale „muzicii viitorului".

Scanned with OKEN Scanner

SIMFONIA ÎN RE MAJOR (OP. 73)

După ce Brahms a făcut primii pași în lumea simfoniei, nu va trece decât foarte puțină vreme pentru a se îndrepta către o nouă creație în genul până acum ocolit de el. „Tu nu poți să-ți închipui ce înseamnă să auzi neîncetat în urmă pașii Titanului"[1], scrisese el cu ani în urmă dirijorului Hermann Levy. Dar vechile îndoieli s-au transformat în încredere și „pașii Titanului" nu i-au mai încătușat gândirea. Conștiința forței proprii l-au condus la o imediată reafirmare, la creația *Simfoniei a doua în re major* (op. 73) – lucrare mult diferențiată de prima, dar la fel de reprezentativă pentru personalitatea compozitorului aflat într-o nouă dispoziție sufletească. Partitura ei s-a înfiripat uluitor de repede, doar în decursul lunilor de vară ale anului 1877, petrecute pentru prima dată de compozitor în stațiunea Pörtschach a Carintiei austriece, partitură definitivată la Lichtenthal în lunile imediat următoare ale toamnei. La 30 decembrie a aceluiași an, așadar la numai un an după premiera primei simfonii, publicul vienez aplaudă prin toate glasurile presei muzica celei de a doua simfonii brahmsiene, prezentată de dirijorul Hans Richter.

Din această vecinătate temporală a primelor două simfonii compuse de Brahms, se conturează din nou tipicul „dublu atac" sesizat de Philippe Spitta, trăsătură anterior comentată și pusă în legătură cu creațiile îngemănate ca număr de opus sau cu cele învecinate cronologic și aparținând aceluiași gen muzical.

Simfonia în re major este unul dintre cele mai luminoase tablouri sonore ale creației lui Brahms, luminozitate care i-a atras și unele denumiri de semnificație, ca „Pastorala" lui Brahms, ca „Ultima simfonie de Schubert", sau ca „Simfonia vieneză". Raportată la Beethoven și Schubert pentru puritatea sentimentelor dezvăluite, sau la climatul vienez, pentru pulsația de ländler și vals ce-i leagănă numeroase pagini, muzica noii simfonii se impune ca tipică pentru sistemul brahmsian de simfonizare, nu numai prin toate argumentele ei de ordin stilistic, dar mai ales prin „afectivitatea" proiectată permanent din interior, din cercul simțământului de cuprinzătoare iubire – iubire de natură, de oameni, de viață. Este o muzică a frumosului și echilibrului, concepută într-o uluitoare unitate. O unitate la care Brahms ajunge pe calea vastei experiențe în arta variațională și a unei depline stăpâniri a mișcărilor contrapunctice, conducte prin care muzica sa se dezvoltă continuu din esențe primare. În această

1 Walter Niemann, *Leben und Schaffen*, Berlin, 1920, p. 270.

Scanned with OKEN Scanner

privință, a ramificațiilor expresive și a evoluției lor dictate de un fond muzical generator, *Simfonia în re major* constituie unul dintre eminentele exemple. Întreaga frumusețe muzicală a primei părți (*Allegro non tropo*), în care cântecul și dansul își dispută consecvent prioritatea, își trage seva dintr-un restrâns material sonor, secventat de coardele grave în primele măsuri ale lecturii, motiv embrionar peste care se leagănă în ritm de vals lent prima temă a formei de sonată, tema cornilor, temă preluată în continuare de armoniosul cor al lemnelor. Este uimitor câtă dramaturgie simfonică poate genera o formulă de 3-4 sunete și o linie melodică lină, lipsită de impulsurile energice cu care sunt învestite în mod obișnuit temele de debut ale unei forme conflictuale. Remarcabilă este și măiestria cu care compozitorul realizează clarobscurul colorit al muzicii, sprijinit pe o orchestră ce nu adoptă grandioasa componență romantică (orchestra fiind compusă din compartimentul coardelor, al lemnelor perechi, al alămurilor — 4 corni, 2 trompete, 3 tromboane, tuba și timpani). Pe plan structural, de asemenea, forma de sonată a primei părți nu e dezbătută decât pe un material redus la formula clasică a două grupuri tematice, fără ca acestea să fie precedate de un mistuitor episod introductiv, așa cum fusese deschisă muzica primului *Concert* sau a primei *Simfonii*. Elemente de dramatism apar în tranziția către tema a doua, dar momentul este învins de cântul violinelor ce conduce la stabilirea unei noi zone de liniște, transmisă de melodismul în ritm de vals melancolic al temei secunde (*la diez minor*) cântată de violoncele și viole, aliaj de colorit tipic brahmsian.

Caracteristic pentru această primă parte a *Simfoniei* este și tendința de concentrare a secțiunilor formei (dezvoltarea fiind restrânsă la 106 măsuri, iar în reexpoziție apărând suprapunere de idei) singura secțiune generos desfășurată fiind *Coda*, cu o muzică de rară inspirație poetică și fină lucrătură sintetizatoare.

Cea de a doua parte a simfoniei (*Adagio non troppo, si major,* 4/4) este dăltuită din întunecată tristețe epică. Gravitatea problematică, a prezentului întunecat cu rădăcini în trecutul dureros, învestește muzica părții lente cu deosebită importanță, lărgindu-i sfera conținutului și particularizând-o emoțional în ansamblul cvadripartit al simfoniei. Șirul povestirii este deschis de cântul violoncelelor (suprapus pe contramelodia fagoturilor) și dinamizat de stilul *fugat* declanșat de a doua temă (a cornului, cu ecou la oboi, apoi la flaut). Fără să se poată stabili cadrele unei anumite forme, narațiunea muzicală se desfășoară echilibrat, având o delimitată secțiune centrală (*l'istesso tempo, ma grazioso*), dominată de arcuirea melodică sincopată a violinelor (pe metrul 12/8) și comentariile ei variaționale în rafinate soluții de orchestrație. Înfruntarea dură a ideilor (intervenția

Scanned with OKEN Scanner

tromboanelor și a tubei, dinamizarea sonoră și ritmică) intensifică expresia dramatică, ce va continua și în epilogul baladei și se va estompa doar pe acordurile finale ale acestui tablou epic, cu totul deosebit față de lirismul ce caracteriza până acum conținutul părților lente ale simfoniei tradiționale.

În cea de a treia parte (*Allegretto grazioso, quasi Andantino* – în *sol major*) compozitorul își dezvăluie, ca de fiecare dată în *scherzo*-uri, marea originalitate a fanteziei. Ca formă, muzica se desfășoară pe cinci secțiuni, corespunzând concepției de *scherzo* cu două *trio*-uri. Calitatea de *scherzo* a acestei părți este imprimată de coloritul fantastic al secțiunilor intermediare și nu de atmosfera muzicală a secțiunilor ce încadrează forma, secțiuni concepute în spirit de tradițional menuet. Cântul câmpenesc al oboiului (pe acompaniamentul realizat de clarinet, fagot și arpegiile în *pizzicati* ale violoncelului), deschide și fixează natura pastorală a tabloului sonor, alternând cu imagini de învolburat mister (secțiunile 2 și 4), în mișcarea *Presto ma non assai* și metrul 2/4 (primul trio) și 3/8 (al doilea). Nu numai conținutul epic-fantastic intercalat particularizează simfonismul brahmsian al acestei părți, dar și organicitatea materialului muzical care, ca și în prima mișcare, este extrem de unitar gândită. Astfel între tema principală și ideea secundară a primei secțiuni există un raport de inversare, iar tema primului *presto* se prezintă ca o clasică variație a temei principale. Spiritul variațional domină în general concepția *scherzo*-ului, fiecare reluare tematică având modificări în coloritul armonic, timbral și dinamic, în mecanismul contrastelor interioare care tensionează narația. Exuberanța și misterul, dansul și basmul se întâlnesc și își împletesc cursul în această pagină simfonică în care apare realizată o nouă remarcabilă sinteză clasic-romantică.

Tema cu care debutează cea de a patra parte (*Allegro con spirito,* în *re major,* formă de sonată) prezintă o ingenioasă legătură între universul fantastic al părții a treia și caracterul energic al actului final. Șoptită în unison de coarde (*sotto voce*), ea pare a continua atmosfera epică. Dar conținutul de impresionantă forță afirmativă a concluziei simfonice nu întârzie să se impună în momentul de *fortissimo* orchestral (măs. 23) care deschide traseul uneia dintre cele mai largi și elaborate punți a lucrării (măs. 24-77). Pe această cale pregătitoare se afirmă muzica temei secunde, intonată „*largamente*" de viorile prime în registrul lor grav, peste straturile de contribuție acompaniatoare. Se poate remarca înrudirea debutului ei cu cel al temei principale din partea anterioară, după cum poate fi surprinsă și intercalarea motivului primar (din prima măsură a simfoniei) în cursul ei melodic. Elanul și bucuria înaripează muzica, generând idei și comentarii ce amplifică secțiunea expozitivă încheiată simetric pe linia melodică șoptită (*sotto voce*) a temei principale. Dezvoltarea se va sprijini în mod deosebit

Scanned with OKEN Scanner

pe elementele ei și va fi amplificată, ca și expoziția, în ultima ei fază. De data aceasta compozitorul intercalează un episod de relaxare (*Tranquillo*) cu prelungire și intensificare expresivă (*sempre piu tranquillo*), pe a cărui expresivitate este pregătit momentul final al muzicii: *repriza,* cu discrete modificări în orchestrație și armonie și cu strălucire crescândă în ampla *Coda*, secțiune în care glasurile întregii orchestre realizează un moment de festivă grandoare sonoră.

După mai bine de un secol de la creația ei, secol de riguroase cerneri ale valorilor muzicale, *Simfonia în re major* își afirmă cu fiecare nouă audiție atributele ei de actualitate. Deși mai figurează în cronici și în comentarii ca „*Simfonia vieneză*", ea se dovedește a fi de la prima până la ultima măsură de cel mai autentic climat brahmsian. La fel ca și celelalte trei simfonii, sub a căror umbră a fost mereu pusă, cea de a doua *Simfonie* a compozitorului întruchipează, în lumina ei proprie, cele mai caracteristice dintre datele sale sufletești, pe plan emoțional (senin - grav) și intelectual (clasic - romantic), ca și prin considerente de ordin stilistic marcate de fantezia sa inovatoare, o fantezie mereu străjuită de cuprinderea unei vaste culturi muzicale.

Plasate în desfășurarea biografiei lui Brahms, primele audiții ale acestei lucrări prezintă surprize: răsunător succes la Viena (30 decembrie 1877) și dezaprobare la Leipzig (10 ianuarie 1878). „Vienezii se arată cu mult mai puțin exigenți decât noi", scria criticul Dörffel în „Leipziger Nachrichten". „Noi avem alte pretenții de la Brahms și îi cerem, atunci când ni se înfățișează ca simfonist, mai mult decât o muzică frumoasă sau chiar foarte frumoasă...", adăuga el. Paradoxal însă, tocmai această muzică, după prima ei audiție în Franța, va releva lui Paul Dukas, „măsura originalității autorului ei"; iar alți cronicari (din Amsterdam, din Düseldorf) o vor declara ca eveniment de frunte al manifestărilor muzicale, „o execuție care, sub conducerea lui Joachim, a fost o sărbătoare cum rareori avem prilejul să ascultăm"[1].

SIMFONIA ÎN FA MAJOR (OP. 90)

Anul 1883, în care Brahms își sărbătorea aniversarea împlinirii a cincizeci de ani, a fost anul unei singure creații, *Simfonia a III-a în fa major.* Inspirația și creația ei se plasează întru totul — istoric și geografic,

1 Florence May, *Op. cit.*, vol. II, p. 189.

etnic și biografic — pe pământul german, anume la Wiesbaden, unul dintre cele mai pitorești orașe balneare ale Renaniei. În mijlocul naturii mărețe, Brahms cucerește noi forțe și în fantezia sa prinde contururi muzica unei noi simfonii, care se încheagă treptat și se așterne, pagină cu pagină, în partitură. Subiectivul romantic și obiectivul epic se înmănunchează cu geniu, realizând unul dintre cele mai directe exemple ale unor trăsături de specifică spiritualitate.

Muzica începe decis, cu un atac pe trei coloane de acorduri lansate grav și triumfător de instrumentele de suflat — lemne și alămuri. Dar în centrul grupului tri-acordic sprijinit pe aceeași fundamentală (*fa*) este plasat conflictul: puritatea acordului perfect major este urmată de incertitudine și disonanță, pentru ca în următorul moment sonor armonia primară să cucerească noi spații orchestrale. Procesul conflictual din succesiunea acordică și conturarea unui motiv melodic ascendent (*fa - la bemol - fa*) la vocile înalte, concentrează pe suprafața a trei măsuri substanța subiectului eroic. Elanul, drama și victoria sunt prinse cu maximă esențializare în relația complexă (verticală și orizontală) a debutului simfonic cu semnificație de motto pentru muzica baladei orchestrale. Max Kalbeck, primul biograf al lui Brahms a interpretat succesiunea notelor *fa bemol — fa* (în nomenclatură germană: F - As - F) ca întruchipare a devizei de viață a tânărului Brahms (*Frei, aber froh*), în opoziție cu cea a tânărului Joachim (*Frei, aber einsam).* Expansiunea în înălțime (sextă mare), urmând bazei intervalice minore (terță mică) cu categorică vibrație expansivă (*froh* — vesel), poate justifica interpretarea comentatorului german. Dar voioșia nu pare a fi fost trăsătura temperamentală caracteristică tânărului Brahms și nici aspirația lui condiționată de libertate. Sfera expresivă a acestui salt expansiv, corelată cu disonanța interioară a celor trei acorduri, are semnificație gravă, de biruință prin luptă (eroicul epic) de care nu este străin nici conținutul autobiografic. Acest ultim aspect fixează fizionomia temei principale a primei părți (*Allegro con brio, fa major,* formă de sonată) care se desprinde de pe vârful ultimei coloane acordice. Este o temă de impresionantă pregnanță ritmică, pe repetate prăvăliri melodice (viori) desfășurată peste un acompaniament uniform ostinat al violelor (pe jumătăți de timpi) și peste afirmarea motivului motto în bas (*fa – la bemol – fa*) la contrabasuri, tromboane și contrafagot. Alături de caracterul eroic ilustrativ al fondului epic, Brahms imprimă temei și o aluzie la începuturile sale creatoare, la începutul propriei lupte. Numele care s-a alăturat cel mai mult acestor începuturi a fost cel al lui Schumann, și compozitorul îi omagiază amintirea prin asemănarea ce o creează între fizionomia și substanța acestei prime teme și debutul *Simfoniei „Renana"* (a treia, ca și cea a lui Brahms, din rândul simfoniilor

Scanned with OKEN Scanner

schumanniene). Ținutul renan, evocat de muzica marelui romantic, ținut în care drumurile celor doi compozitori s-au întâlnit pentru prima dată, este și câmpul de creație al muzicii pe care Brahms o compune în anul 1883. Treizeci de ani o despart de avântul acelor începuturi, și nostalgia se insinuează în cursul temei a doua, îngândurată, povestitoare și totodată o măiestrită stilizare a dansurilor vieneze, ca element de fixare a prezentului biografic. Caracterul celor două entități muzicale este diferit, aria influenței lor (în grupurile lor tematice) având aspecte stilistice proprii, pe relația tonală: *fa major – la major;* a sistemului metric: 6/4–9/4; a coloritului timbral: coarde – suflători; a dinamicii: *forte – piano.* Ceea ce le contopește într-o specifică viziune simfonică unitară este prezența tronsonului cardinal, ca postament pe care se desfășoară prima temă, ca element melodic intercalat între ideile secundare ale celui de al doilea grup tematic (oboi – măs. 49–50) și în cantilena temei concluzive a expoziției (clarinet, corn). Dacă modalitatea ciclică și cea a derivației melodice din materialul motivic primar se menține cu consecvență ca trăsătură specifică a stilului brahmsian, implantarea conflictului în miezul ideilor muzicale prin mlădierea muzicii lor pe structuri major-minore ce creează ambiguitate și incertitudine expresivă apare, față de simfoniile anterioare, ca soluție nouă și particularizantă pentru concepția acestei lucrări. Aspect particular prezintă și secțiunea dezvoltatoare, în care tensiunea dezbaterilor nu e condusă către o culminație a încleștării ideilor, ci către gradata ei atenuare. Travaliul pornește pe elementele activului fundamental (*tutti,* stil cromatic, sincopat) și pe transfigurarea caracterului temei secundare (*agitato, do diez minor*), dar neliniștea se diluează prin tendințe spre cantabilitate (melodia cornului derivată din substanța motivului cu rol de motto) și spre rarefierea tempo-ului (*Un poco sostenuto*) pe care este modelată și transfigurarea temei principale. O modificare în funcționalitatea acordurilor constitutive ale motivului generator și o amplificare a orchestrației marchează muzica reprizei. Secțiunea reexpozitivă este prelungită într-o amplă *Coda*, construită pe materialul grupului principal ce este prelucrat ca într-o nouă dezvoltare, pe aceeași tendință spre liric, dar estompat până la granița nuanțelor *pianissimo.*

Sentimentul de interiorizare instalat în ultima pagină a primei părți este continuat în mișcările mediane ale *Simfoniei: Andante în do major și Poco allegretto* în *do minor.* Pe același ton de baladă – arhaic în partea lentă și profund confesiv în liedul orchestral introdus în locul tradiționalului *scherzo* – Brahms creează o remarcabilă unitate de gândire întregului și un nou model de ciclu simfonic. Inventivitatea arhitecturală poate fi surprinsă și în concepția părții lente, sprijinită pe o temă de leagăn pe care clarinetul

Scanned with OKEN Scanner

o cântă cu simplitate tipic populară, în *piano*. Tratarea variațională și relația pe care o are pe plan expresiv și tonal cu următoarea temă (măs. 40 - 50) realizează din nou sinteza între forma variației pe o temă și cea de sonată, iar desfășurarea muzicii pe traseul A-B-A implică și trăsăturile formei de lied. Remarcabil este faptul că fiecare dintre cele trei tipuri arhitectonice își menține trăsăturile de specificitate (în secțiunea mediană având loc un travaliu dezvoltator-variațional pe tema inițială). Cea de a treia parte a lucrării prezintă în schimb o construcție de clasică limpezime. O formă de lied, pentru o muzică de lied. Melodismul pe care muzica se desfășoară are, mai mult decât oricare alt moment al *Simfoniei,* conținut afectiv. Eroul nordic își cântă melancolia. *Do minorul* brahmsian, intens dramatic altădată, devine purtătorul unei nostalgice confesiuni șoptite cu reținere (*piano*) și nobilă tristețe (*espressivo*). Țesută din reluări motivice, melodia se desfășoară lin peste figurații armonice din care răzbat ecouri ale motivului introductiv. Ea este expusă de timbrul vibrant al violoncelelor, preluată de viori, de suflători și după un trecător contrast creat de muzica secțiunii mediane (*la bemol major*) răsună din nou (la corn) pentru a cuprinde apoi noi spații și sonorități orchestrale prin care să comunice epilogul poemului sonor.

După introspecția părților mediane, acțiunea eroică finală are dimensiuni dramatice impresionante. Forma de sonată clasică este adaptată la amploarea conflictelor romantice, conflicte fixate în prima parte a *Simfoniei,* oglindite în universul sufletesc al subiectului (părțile mediane) și dezbătute cu vehementă încleștare în acțiunea simfonică a mișcării finale (*Allegro, fa minor*). Pe remarcabila soluție stilistică afirmată în concluzia *Simfoniei* anterioare, unisonul coardelor (întărit de timbrul grav al fagotului) expune tema principală. Fizionomia ei tinde spre plasticitate vizuală, prin fluența și precipitația melodică, prin misterioasa ei sonoritate (*piano, sotto voce*) care pare a sugera imaginea unei lupte îndelung amânate. Limbajul armonic ce operează începând cu a doua frază nu fixează prin momente de cadență stabilitate tonală, contribuind la senzația de nesiguranță a evocării epice. Ecouri stinse (*pianissimo*) ale unor îndepărtate semnale de luptă (tromboane) străbat în muzica primului grup tematic, declanșând o reacție de nestăvilit avânt eroic (*tutti, forte*), pe traseul ritmic propriu celei de a doua fraze din desfășurarea temei principale. Contrastul pe care îl aduce tema secundară nu aparține obișnuitei opoziții de substanță a ideilor formei de sonată. Pe plan ideatic, ea concentrează și generalizează dinamica primei teme. Puritatea melodică, luminozitatea tonală (*do major),* sonoritatea *forte* și lirismul imprimat de coloritul instrumental (corn și violoncel) dau cuprindere largă expresivității ei, cuprindere care include și perspectiva,

Scanned with OKEN Scanner

depășind tragismul prezentului. Pe orbita ei se înscrie și tema conclusivă a expoziției (*do minor*), dar tendința de înaintare în acțiunea eroică conduce muzica la violente prefaceri în secțiunea dezvoltării, aspect neobișnuit în cadrul unui final, chiar dacă acesta este construit pe principiile formei de sonată. De altfel, întreaga concepție a muzicii finale este inovatoare, începând cu împletirea creată între ultima fază a dezvoltării și reexpoziția ideilor, pe căi proprii, concentrate, și terminând cu surprinzătoarea transfigurare a imaginii din ultima pagină a *Simfoniei – Coda (un poco sostenuto)*. În locul unei strălucitoare încununări a sensurilor eroice, în locul unei sonorități care să cânte biruința, are loc o apoteoză a împăcării și a seninătății interioare. Răzbat în acest univers al liniștii ecouri ale ideilor muzicale ce au declanșat drama simfonică, răsunând blând peste trecerea timpului (motivul motto, tema principală a primei părți). Farmecul ultimei pagini epice este învăluit de poetică nostalgie a climatului brahmsian, particularizând concluzia lucrării în întreg ansamblul de simfonii și concerte compuse de acest creator romantic.

„Eroica" lui Brahms va fi denumirea pe care dirijorul Hans Richter o va da noii creații prezentate de el Vienei în primă audiție la 2 decembrie 1883, pentru că eroicul marchează din primele măsuri sensul muzicii ei. Dar față de eroicul beethovenian, la care se raporta caracterizarea lui Richter, eroicul lui Brahms vine din lumea întunecată a baladei și se cufundă în universul sufletesc al eroului, un univers propriu sensibilității compozitorului. Comentatorii creației sale o declară ca cea mai brahmsiană dintre simfonii („*die brahmsiste*"), apreciere care se referă tocmai la această intensitate a vibrației autobiografice. Este o simfonie a eroului nordic, a eroului desprins din asprimea legendarelor încleștări de luptă, trăind și meditând în prezentul romantic.

La Viena, în orașele Germaniei, în Olanda, Elveția și Anglia, muzica *Simfoniei a III-a* este declarată un „triumf al inspirației". Interpretarea dată de Joachim (la Berlin, 2 ianuarie 1884) creează un entuziasm fără precedent și solicită prezența compozitorului pentru a o dirija el însuși într-o serie de trei concerte (toate în aceeași lună ianuarie). La Meiningen, Hans von Bülow inaugurează cu muzica ei, la 3 februarie 1884, unul dintre procedeele sale dirijorale excentrice, programând-o de două ori în aceeași seară (ca primă audiție în prima parte a concertului și ca „reaudiție" în cea de a doua). „*Simfonia* din nefericire prea celebră" o va eticheta Brahms într-un târziu, nemulțumit de eclipsa pe care ea o întindea peste primele sale simfonii.

Scanned with OKEN Scanner

SIMFONIA ÎN MI MINOR (OP. 98)

Simfonia în mi minor — a IV-a — rămâne cel mai concludent document asupra gândirii lui Brahms. În muzica ei este concentrată întreaga forță spirituală și întreaga experiență artistică a maestrului intrat în al șaselea deceniu de viață. Concepția ei îi reprezintă rațiunea (de o uluitoare independență față de contemporaneitatea romantică), îi reprezintă voluptatea de a visa și profunda melancolie, o melancolie învăluită de duioșie, cu priviri în urmă ce nu poartă nici una din umbrele înfrângerilor sau învolburatelor întunecimi ale pesimismului caracteristic secolului. Pentru că privirile se întorc în trecut de la primele motive ale muzicii ei și până la cufundarea în abstract, așa cum genial esențializează melosul cornului din debutul părții lente și coralul tradiției de aur a muzicii germane pe care se va sprijini pagina finală. Dar fiecare „Rückblick" al ultimei *Simfonii* de Brahms tinde către posibila rezolvare a unor profunde meditații, așa cum transmit transfigurările din interiorul mișcărilor componente și concluziile secțiunilor lor (concluzie afirmată pentru prima dată în istoria compoziției la sfârșitul dezvoltării din forma de sonată a primei părți). Conflictul domină conducerea dinamismului simfonic, implicând condițiile formei de sonată în fiecare dintre cele patru mișcări ale lucrării, dar antiteza dintre real și virtual depășește subiectivul și prezentul prin viziunea constant deschisă a prefacerilor interioare lor. Este o deschidere ce reprezintă mișcarea contrariilor, fără început și fără sfârșit, mișcare întruchipată în întreaga lucrare prin modalitatea dezvoltării variaționale. Pentru că peste concepția arhitecturală proprie ciclului cvadripartit simfonic se reliefează tendința devenirii și înaintării prin variația continuă a materialului primar, tendință ce plasează întreaga creație (și nu numai realizarea *Finalului*) în spiritul tradiționalei construcții preclasice. Climatul variației pe o temă domină întreaga muzică a *Simfoniei în mi minor,* suprapunându-se formelor tripartite (de sonată, de lied, de *scherzo*), forme liber și amplificat concepute. Ideea principală cu care debutează fiecare parte a *Simfoniei* apare întregită de fiecare dată prin țesătura variantelor ei emoționale, în replici și comentarii (expozitive, dezvoltatoare sau reexpozitive), după cum este fixată prin periodice rememorări integrale. Această intenție de suprapunere a concepției variaționale peste tradiționala dinamică simfonică se impune de la bun început, *Simfonia în mi minor* fiind primul caz din șirul celor patru simfonii brahmsiene în care muzica pornește direct pe conducta melodică a temei principale. Pe această concepție de comunicare prin intermediul unei complexe sinteze a formei, muzica acestei creații se desfășoară pe traseul unui arc de

impresionantă cuprindere temporală. Deschiderea spre trecut se simte în substanța temei principale a primei părți (*Allegro non troppo, mi minor*), o temă cu caracter agitat-povestitor, alcătuită din înlănțuirea unor celule intervalice (terțe, sexte, octave) mereu întretăiate de pauze și mereu unduite în sensuri contrarii. Viorile le intonează printre opintiri (pauzele de pe al treilea timp), cu ecou constant în compartimentul suflătorilor de lemn (imitații acordice pe timpii 2 și 4) și peste tendințele de ascensiune pe care violoncelele, continuate de viole, le arpegiază. Sfârșitul melodic al temei principale solicită răspunsuri care vor apare ezitant și se topesc într-o amplă punte comentatoare a diverselor motive sau episoade melodice anterioare și totodată purtătoare ale unor noi idei muzicale (măs. 45-53 și 53-56). Dintre acestea ultima, intonată cu deosebită bravură sonoră de corni și de suflătorii de lemn, este învestită cu rol de semnal în desfășurarea formei de sonată. Tonalitatea ei (*si minor*) anunță mai întâi începutul celui de al doilea grup tematic, care se impune prin melodia vibrantă a violoncelelor dublate de corni, melodie preluată pasionat de viori. Este cea de a doua temă a formei de sonată. Tema semnal va face tranziția către o nouă fază a grupului secund în tonalitate majoră (*si major*), inaugurată de melodismul liric al suflătorilor. Glasuri de trompete se adaugă la culoarea nouă a discursului simfonic, conducând la secțiunea dezvoltatoare. Pornită pe linia secțiunii mediane se manifestă ca o amplă variantă a expoziției. Ideile afirmate și motivele lor constitutive parcurg faze de travaliu (secvențări, comentarii armonice cu incursiuni în tonalități mult îndepărtate, prelucrări ritmice), dar arcuirea acestora pe episoade delimitate de reluările temei principale sau de intervențiile motivului-semnal realizează concomitent transfigurări variaționale. Un remarcabil rezultat al acestei paralele înaintări îl oferă ultima fază a dezvoltării, concepută ca o concluzie a dezbaterilor ei. Va urma o neașteptată transfigurare a substanței dramatice, poezia și transparența lirică înlocuind frământările contrarii, într-o purificată imagine muzicală. Pe această cale inedită a conducerii acțiunii simfonice, trecerea la repriză se face pe augumentarea în *piano* a primelor patru celule ale temei principale. Modificări de esență a muzicii se conturează doar către sfârșitul secțiunii reexpozitive, pregătind ipostaza eroic-dramatică în care se va înfățișa ultima oară tema principală. Aceasta se afirmă în ampla *Coda*, ca rezultat al unor noi travalii dezvoltatoare. Spre deosebire de poetizarea realizată la sfârșitul dezvoltării, prefacerile finale conduc la o imagine apoteotică. Cu toate glasurile orchestrei și în maximă intensitate, forța sonoră crește și culminează pe un ultim acord întins peste vibrația neîntreruptă a timpanului. Drumul pe care îl străbate subiectul simfonic de la profunda melancolie a primei lui apariții până la forța ultimei lui

Scanned with OKEN Scanner

manifestări are dimensiuni impresionante. Este un traseu pe coordonatele unui proces dinamic în care înfruntarea contrariilor și devenirea variațională se întâlnesc, contopindu-se într-o rezultantă ce preconizează concepția olimpiană a *Finalului*.

Muzica părții a doua (*Andante moderato, mi major*) se desfășoară în forma de lied cu elemente ale formei de sonată și ale temei cu variațiuni, pe schema A-B-A-B-*Coda*. Ceea ce este deosebit de caracteristic și se impune din nou ca o trăsătură de înaltă artă a compozitorului este faptul că pe această construcție de sinteză, riguros și echilibrat gândită, muzica evoluează lin, cu aspect improvizatoric, netrădând nici un moment elaborarea arhitecturală.

Ca și în prima parte, începutul muzicii are deschidere în trecut, dar de data aceasta trecutul este mult îndepărtat, cufundat în abstract. Senzația de arhaic este dată de toate componentele stilistice, corelate între ele cu o remarcabilă cuprindere a autenticității lor. Insinuarea structurii frigice în arcuirea melodică a primei teme, expusă la început de corni în unison (cu dublarea suflătorilor de lemn, pe parcursul ei) pe o formulă ritmică ostinată, care conferă muzicii simplitatea unui ton de povestire, particularizează debutul muzicii. Asocierea unor noi culori timbrale (clarinet – fagot – flaut – viori) peste fundalul acompaniator al coardelor în *pizzicato* (inspirat de maniera acompaniatoare populară) și discretele modificări intervenite în reluările temei conduc la o a doua idee a grupului A, intonată cu simplitate de viori. După o tranziție dinamizată ritmic, va răsuna visător cea de a doua temă (la violoncel). Suflul larg melodic și cursivitatea ritmică îi dau o fizionomie proprie, diferențiată de cea a primei teme, iar tonalitatea dominantei îi fixează rolul de entitate muzicală aparținând primei secțiuni a formei de lied-sonată. Variantele și prelucrările temei A din secțiunea următoare (măs. 64–87) fac parte din cercul expresivității tragice, ca element de contrast emoțional cu atmosfera elegiacă a întregului. Cu atât mai deplină apare liniștea pe care o aduce melodismul temei secundare (repartizată acum viorilor și în tonalitatea de bază – *mi major*) în secțiunea a patra (măs. 88–103), terminată pe un fond de *tremolo* creat de timpani și coardele grave, atmosferă de mister pe care se stinge amintirea motivului arhaic inițial (*Coda*). Plasarea unei asemenea pagini în istoria simfonismului romantic este suprinzătoare. Nici una din creațiile ce o preced nu a pătruns spiritualitatea străveche pentru a-și sprijini întinderea și eternitatea ideii asemenea acestui moment intermediar al unui ciclu simfonic. Implicațiile ineditului brahmsian vor fi remarcate în gândirea muzicală a secolului XX, pe coordonate noi oferite de revelația trăsăturilor structurale ale muzicii populare, ca fond de înregistrare a unor specifice date de spiritualitate.

Scanned with OKEN Scanner

De la tonul arhaic al durerii de veacuri la cuvântul muzical spectaculos dezlănțuit în partea a treia. Pentru prima dată Brahms revine la contrastul clasic dintre caracterul mișcărilor ciclului cvadripartit, contrast pe care nu-l urmărise în nici una din simfoniile anterioare. Melodia legănată a clarinetului (în prima *Simfonie*), cântecul câmpenesc al oboiului (în cea de a doua) sau melopeea nostalgică a violoncelelor (*Simfonia a III-a*), continuau filonul meditativ al muzicii lente, creând o specifică relație de complementaritate între părțile interioare ale întregului simfonic. În ultimul său cuvânt spus în genul simfoniei, Brahms învestește muzica părții a treia cu trăsături conclusive, trăsături reliefate de caracterul muzicii (*giocoso*), de mișcarea ei (*Allegro*), de culoarea tonalității (*do major*), de ampla sonoritate orchestrală în care intervin instrumente ce n-au mai fost folosite în primele părți (piccola, contrafagotul, trianglul) și de construcția formei (dominată de elementele tradiționalului rondo popular). Pentru că tema inițială, atacată în *forte* de întreaga orchestră, poate fi interpretată ca viguros refren în desfășurarea muzicii, condusă pe interferența unor trăsături de pregnanță ale celor mai reprezentative tipuri de arhitectură muzicală (forma de sonată, de *scherzo*, de variație pe o temă). Deosebit de originală este înlănțuirea pe care compozitorul o creează între cursul acestei idei fundamentale, curs suspendat cu ton de glumă în măsura a cincea (pe o cădere intervalică de duodecimă), cu o idee muzicală de dans tipic popular și, în continuare, cu un al treilea contur melodic (*mi bemol major*) în caracter de marș, înrudit prin dinamizarea ritmicii interioare (triolete) cu tranzițiile cu rol de semnal din părțile anterioare.

Primul cuplet (căruia îi corespunde al doilea grup tematic al formei de sonată, în tonalitatea dominantei — *sol major*) imprimă contrast expresiv. Tema viorilor este cantabilă, grațioasă, antrenând timbrul pastoral al oboiului într-o idee secundară, prelungită cu o punte ce pregătește reluarea refrenului. De data aceasta intervin prelucrări dezvoltatoare pe ideile primului grup tematic ce alternează cu un nou cuplet (căruia îi corespunde aspectul de *trio* al formei de *scherzo*). Pe mișcarea *Poco meno presto* cornii și fagoturile intonează o melodie lirică (*re bemol major*), ce apare ca o variație a ideii cu caracter de marș din secțiunea refrenului. Reluarea (în *tempo primo*) ideilor principale (tema fundamentală și tema primului cuplet), amândouă în tonalitatea de bază (*do major*), corespunde intenției de rezolvare muzicală pe calea mijloacelor reexpozitive, specifice formei de sonată. O nouă tendință dezvoltatoare creează tensiuni și transfigurări ale celor două teme (în ordinea lor inversă), culminând în intensa strălucire sonoră a secțiunii *Coda*.

Scanned with OKEN Scanner

O muzică dominată de nestăvilită veselie, strălucitor și logic închegată, atrage legitima întrebare: „ce ar putea fi spus în plus peste categorica afirmație artistică"? Brahms dă un uluitor răspuns prin magnifica realizare cu care încununează nu numai ultima sa *Simfonie*, dar întreaga sa contribuție la continuitatea celui mai complex dintre genurile muzicii instrumentale. Fără ca simfoniile lui Brahms să fi prezentat o evoluție de la experiență la impunătoare afirmări, așa cum apare în majoritatea manifestărilor creatoare, ultima pagină a ultimei simfonii brahmsiene poate fi plasată pe culmea atinsă de gândirea și geniul compozitorului. O culme și o mărturie a intelectualității și a sensibilității lui Brahms, a clasicismului și umanismului său, a contopirii sale cu tradiția și totodată a puternicei sale originalități.

Din tradiție Brahms preia una dintre cele mai reprezentative forme ale gândirii polifonice: cea a *passacagliei* și a *ciacconei*, forme consacrate în literatura instrumentală preclasică. La baza lor — o temă (în general de opt măsuri) pe care se construiesc variațiuni polifonice, temă care la *passacaglie* se menține permanent în bas, iar la *ciaccona* urcă și la vocile superioare. O altă diferențiere între cele două tipuri de forme îndeaproape înrudite este marcată și de condiția menținerii fizionomiei tematice (la *passacaglie*), ceea ce la *ciaccona* poate deveni difuz, ca rezultat al fanteziei împletirii ei în trama sonoră. În construcția realizării lui Brahms, principiile formei de *passacaglia*, sever menținute în numeroase variațiuni, sunt părăsite în altele, în favoarea tipului de *ciaccona*, tema apărând repartizată și vocilor înalte ale orchestrei și uneori fiind greu identificabilă. Se conturează, așadar, în concepția finalului *Simfoniei în mi minor* o formă de *ciaccona*, întregită de compozitor cu logica unei desfășurări tripartite (teză-antiteză-sinteză) caracteristică gândirii sale simfonice, dezvoltatoare și propulsive.

Din tradiție Brahms preia și subiectul său muzical, o temă folosită de Bach pentru *ciaccona* finală a *Cantatei nr. 150*, temă de coral protestant, pe cuvintele „*Meine Tage in den Leiden*". Față de tema lui Bach (*si minor*), tema lui Brahms (*mi minor*) apare îmbogățită cu un element străin gamei minore (ceea ce creează în centrul ei virtualitate conflictuală) și cu întindere mai mare, ca rezultat al folosirii de valori uniforme în desfășurarea ei ritmică. Compartimentul suflătorilor o prezintă în solemne coloane acordice, într-un *forte* intensificat până la culminația din măsura a cincea, în mișcarea *Allegro*, cu indicația *energico ed appassionato*. Din acest simplu subiect, cu înaintare din treaptă în treaptă în prima parte a manifestării lui, se va desprinde torentul muzical al întregului final simfonic, torent în care se vor înlănțui 30 de variații, întruchipând diversitatea ipostazelor emoționale ale substanței lui în angrenajul acțiunii dramatice. Dramatismul marchează

Scanned with OKEN Scanner

prima variație, deschizând și declanșând probematica muzicii. Tema este cântată de viorile prime și violoncele (în *pizzicati*), fiecare treaptă din înaintarea melodică fiind anticipată de vibrația timpanilor (timpul 1), acompaniată de loviturile lor (timpul 2) și urmată de o pauză generală (timpul 3). Intensitatea *forte* scade spre *mezzopiano*, nuanță pe care începe variația a doua, intonată tot de coarde (violoncele, viole), în aceeași manieră *pizzicato* și tot pe al doilea timp al metrului ternar. Dar deasupra ei se așterne o melodie lirică (suflătorii de lemn), în curs de pătrimi, crescând treptat ca intensitate sonoră. Acestui prim contrast creat pe planul orizontal (variația I și II) și vertical (subiect-contrasubiect) îi urmează un gest activ (afirmat în variația a treia — măs. 25 - 32). Tema răsună hotărât (*forte*), angrenând glasurile orchestrei peste o nouă invenție melodică a vocilor grave. Privite în ansamblu, primele trei variații au rolul de a expune ideea principală (condiția tragică, reflectarea ei în sentiment, impulsul activ al acestuia) pe traseul sonor f > mp < f.

Următoarele trei variațiuni sunt de asemenea sudate într-o subsecțiune. Peste tema fundamentală (la coardele grave și fagoturi) și peste acompaniamentul în contratimpi (al violelor și vorilor secunde) se înalță la viorile prime o nouă melodie (a treia) de romantică expresie lirică (variația a IV-a, măs. 33 - 40). Discursul liric este ornamentat în următoarele două variații, peste un desen în mișcare contrară și dinamizat ritmic prin triolete (variația a V-a) și peste un nou contrasubiect la suflătorii de lemn (variația a VI-a), în timp ce intensitatea forte și prezența temei subiect în bas sunt menținute.

Grupul următoarelor trei variații readuc expresia dramatică. Pe tema care continuă să se mențină în bas (cu unele modificări pe traseul ei melodico-ritmic) se suprapun cursurile contrarii (descendente) ale contramelodiei create în variația a VII-a (secvență cromatizată, întretăiată de pauze) pe o formulă ritmică ce include întrebări și răspunsuri, amintind relația expresivă a celulelor intervalice din prima temă a simfoniei. Ceea ce caracterizează acest al treilea grup variațional este importanța pe care o cucerește factorul ritmic în intensificarea tensiunii dramatice, factor dinamizat până la divizarea excepțională a timpului apărută în variația a IX-a. Pe plan sonor, intensitatea se desfășoară pe curba f < ff > f > *piano*, nuanță pe care calmul ritmic se reinstalează. Se conturează până în acest moment un prim mare grup variațional, pe parcursul a trei subsecțiuni expresive, fiecare dintre acestea cuprinzând trei variații.

Dar muzica își continuă fluența, următoarele două variații (X și XI), având rol de tranziție către un al doilea grup, în dispoziție ritmică nouă, a cărui substanță poetico-meditativă contrastează cu caracterul frământat al muzicii grupului precedent. Lirismul instalat în variația a X-a și inten-

Scanned with OKEN Scanner

sificat în a XI-a, conduce la unul dintre cele mai inspirate momente ale *ciacconei*. Este nostalgica melodie a flautului (var. XII), în a cărei unduire – încadrată de o culoare sonoră camerală – se simte ascunsă prezența temei conducătoare. Instalarea tonalității omonime majore (*mi major*) în următoarea variație particularizează – alături de schimbarea ritmică – noul grup variațional (var. XII-XV). Frumusețea poetică a melodiei flautului este adâncită în puritatea lirică a dialogului dintre clarinet și oboi (var. XIII). Flautul, clarinetul și oboiul sunt instrumentele cărora Brahms le-a dăruit în acest sudat cuplu de variații (XII și XIII) una dintre cele mai interiorizate pagini ale literaturii lor. În următorul cuplu de variații (pentru că spre deosebire de primul grup în care variațiile sunt alăturate trei câte trei, cel de al doilea grup este alcătuit din variații perechi), revine tromboanelor rolul de a conduce înaintarea lentă a muzicii (în aceeași tonalitate *mi major* și pe aceeași măsură 3/2). Expresia gravă de coral cu inflexiuni funebre este continuată și în următoarea variație (variația a XV-a), care încununează muzica unei ample secțiuni expozitive, sprijinită pe opoziția expresivă a două grupuri variaționale.

Cu variația a XVI-a începe o nouă secțiune a muzicii, marcată de rememorarea temei cu strălucire sonoră dominată de tromboane, în *tempo primo* și în tonalitatea inițială (*mi minor*). Ceea ce intervine nou față de prima ei prezentare, apare pe ultimul timp al măsurii a patra, în momentul de maximă intensitate a curbei sonore (*fortissimo*) prin intervenția contrapunctică a coardelor, pe curs treptat descendent, în pătrimi. Este un impresionant strigăt în cădere, ce anunță declanșarea unei încrâncenate acțiuni dramatice. Viitoarele opt variații prezintă înfruntări de forțe, ceea ce conduce la interpretarea unei intenții dezvoltatoare, asemenea dinamicii interioare din conceptul formei de sonată. Coardele grave intonează tema într-un neliniștit *tremolo*, iar lemnele schițează un motiv sincopat (var. a XVII-a) într-un *crescendo* ce continuă cu vehemență în următoarea variație. O aparentă respirație în ascensiunea dinamică pare a aduce variația a XIX-a, când tema este ascunsă printre figurațiile viorilor, dar rezonanțele amenințării continuă să o însoțească și să-i anihileze echilibrul. Intervine un nou proces de dinamizare ritmică (cursul în triolete din variația a XX-a, valurile de valori mici în variația următoare) o dată cu creșterea sonorității până la culminația din variația a XXII-a. În aceste ultime confruntări tema este voalată, acoperită de capricii ritmice și ornamentale. Descumpănirea dăinuiește până la variația a XXIV-a, când violinele în maximă intensitate sonoră reafirmă tema de *ciaccona*. De data aceasta intenția de suprapunere a principiului conclusiv al formei de sonată (repriza) pe tehnica variațională este declarată cu claritate, primele aspecte ale transfigurărilor făcute temei de

Scanned with OKEN Scanner

bază apărând în următoarele variații pe planurile cucerite în evoluția condusă pe traseu de spirală. Trăsăturile primei variații sunt întruchipate de variația a XXIV-a – treptele de înaintare melodică a temei fundamentale fiind marcate (de viori) tot pe timpul al doilea al metrului ternar (dar în curs constant de triolete). Contrasubiectul variației a doua migrează în variația a XXV-a, intonat în registrul înalt al viorii peste o impresionantă afirmare orchestrală a temei conducătoare. Transfigurările continuă să apară în zona echilibrată a episodului reexpozitiv ce culminează în concepția variației a XXX-a (măs. 241–248). Este momentul în care începe detașarea de principiile severe ale tehnicii variaționale, riguros afirmate în închegata dramaturgie a muzicii până acum. Ascensiunea melodică a temei este fixată din nou cu maximă amploare sonoră (suflători dominați de tromboane) dar momentul ei conflictual (*la diez*) este tratat enarmonic și prelungit, creând deschidere spre ipostaza apoteotică a transfigurărilor finale. Acestea se desfășoară într-un alt tempo (*Piu allegro*), pe alte dimensiuni (12 și 16 măsuri), într-o fluență care subliniază și concentrează finalitatea acțiunii simfonice, acțiune articulată de la prima la ultima măsură într-o uluitoare continuitate ascendentă.

Se poate remarca, în concluzia considerațiilor făcute, că Brahms-simfonistul alege ca prim și ultim cuvânt al său în aria celui mai reprezentativ gen al muzicii orchestrale gândirea variațională. Un prolog cules din lumea lui Haydn (*Variațiunile pe o temă de Haydn*) și un epilog din cea a lui Bach încadrează șirul celor patru simfonii ale sale, grupate două câte două în timp (1876-1877 și 1883-1885) și câte două în univers tonal (*do* și *mi minor*, *re* și *fa major*). Fiecare întreg și fiecare pagină a acestor realizări se înfățișează ca o comunicare gravă între compozitor și noi, comunicare transmisă prin documente de artă în care apare o viziune originală asupra marilor forme ale muzicii clasice. Dar forța generalizatoare a ultimului mesaj simfonic brahmsian și a primului *Final-ciaccona* din istoria simfoniei a îngrădit posibilitatea atribuirii unei denumiri care să stabilească o particularitate lucrării în ansamblul ei, așa cum se împământenise pentru prima simfonie (*A X-a de Beethoven*), pentru a doua (*Pastorala* sau *Vieneza*) și pentru a treia (*Eroica* sau *Germanica*). Pentru că dimensiunile ideii simfonizate depășesc limitele spațiale și temporale, iar manifestarea artistică, sprijinită pe tradiție și creând tradiție, se ridică în acest caz deasupra putinței de fixare a unui climat și colorit de referință.

La Meiningen, cu orchestra lui Bülow, Brahms pregătește timp de două săptămâni prima audiție a noii sale simfonii. La repetiția generală din 24 octombrie 1885 asistă, printre cele trei persoane acceptate în sală, Richard Strauss, tânărul talent care în curând va continua în orașul din Turingia activitatea lui Bülow. Răsunetul pe care l-a avut prin orașele Germaniei (și peste

Scanned with OKEN Scanner

granițele ei) concertul din 25 octombrie 1885 a determinat formația lui Bülow să urmeze compozitorul într-un lung turneu de prezentare a *Simfoniei în mi minor*. Muzica lui Brahms, în ilustra ei interpretare va străbate prin marile centre muzicale, de la Frankfurt la Amsterdam, în timp ce Viena o va asculta doar la începutul anului 1886 (la 17 ianuarie), cântată de orchestra filarmonică sub bagheta lui Richter, iar Leipzig-ul – la 18 februarie, în interpretarea orchestrei Gewandhaus, dirijată de compozitor. Ca și pentru *Simfonia a III-a*, cronicile din capitala Saxoniei au fost superlative. Referindu-se la *Ciaccona* finală, Bernhard Vögel aprecia, printre altele, în articolul său din „Leipziger Nachrichten": „Nu poate fi comparată cu nici o altă operă anterioară de Brahms și constituie un caz unic în literatura simfonică din prezent și trecut"[1].

CREAȚIA VOCAL-SIMFONICĂ

Cu excepția lucrării *Begräbnisgesang* (Cântecului funebru – op. 13) pe care Brahms l-a compus în toamna anului 1858, realizările sale în acest complex domeniu componistic (op. 45, 50, 53, 54, 55) apar pe rând de-a lungul a trei ani (1868–1871), doar două ultime cantate (*Nänie* și *Cântecul parcelor*) fiind create un deceniu mai târziu.

În afara primei creații, *Requiemul german* (op. 45), compusă pe texte desprinse din *Biblie*, subiectele ce au inspirat muzica șirului de lucrări vocal-simfonice brahmsiene au fost culese din lectura unor poeme scrise de poeți romantici iluștri (singura cu semnificație națională fiind *Cântecul triumfului* – op. 55). Cele mai multe își au rădăcinile în poezia lui Goethe. În primul rând l-a entuziasmat fantezia unui poem pe care marele poet german l-a scris în anul 1811 după cel de al 14-lea cânt al epopeii *Ierusalimul eliberat* a lui Torquato Tasso. Eroul preluat din capodopera poetului italian este Rinaldo, cavalerul pornit să lupte alături de cruciați pentru eliberarea Ierusalimului. Eroicul său țel este însă destrămat de farmecele Armidei, care îl subjugă și-l reține. Ajutat de cruciați să pătrundă în taina decăderii sale morale, Rinaldo se descătușează de vrajă și-și urmează drumul. Tema, care inspirase numeroși compozitori, printre care Lully (secolul al XVII-lea), Händel și Gluck (secolul al XVIII-lea), oferă lui Brahms corespondență cu propriile principii etice și-i inspiră muzica unei cantate de concert – cantata

1 Florence May, *Op. cit.*, vol. II, p. 238.

Rinaldo (op. 50), concepută pentru tenor, cor bărbătesc și orchestră. Concepția noii lucrări brahmsiene a surprins pe mulți dintre contemporanii săi. Există în dramaturgia ei muzicală tendințe de încorporare a stilului de operă, a acelei convenționale succesiuni de numere închise (coruri, recitative, arii), tendințe care detașează lucrarea de restul realizărilor vocal-simfonice brahmsiene. În amintirile pe care Josef Wiktor Widmann le-a publicat către sfârșitul secolului trecut (*Johannes Brahms in Erinnerungen*) apare menționată o mărturisire a compozitorului despre vechile sale eforturi de a se fi apropiat de genul operei, mărturisire ce pare a explica experiența făcută în dramaturgia acestei lucrări. Din relatările altor contemporani, ca Julius Allgeyer, Klaus Groth, Paul Heyse sau Heinrich Bulthaupt, rezultă de asemenea că în perioada premergătoare creației cantatei *Rinaldo,* Brahms ar fi purtat cu ei prelungite discuții asupra unor subiecte de operă și mai ales asupra importanței pe care o prezintă un libret pentru reușita unei asemenea compoziții. Nici una din propunerile făcute de literații ce l-au înconjurat nu a lăsat vreo urmă în schițele de lucru, singura manifestare a încercării lui Brahms de a se exprima în stilul muzical-dramatic rămânând înscrisă doar în paginile acestei partituri. Și dacă îmbinarea stilului vocal-simfonic de concert cu cel de operă nu a însemnat o izbândă în rândul căutărilor lui Brahms, totuși acestei romantice cantate nu i se poate contesta remarcabila ei inspirație melodică, forța emoțională și evocatoare a muzicii și cu deosebire măiestria momentelor corale. Sunt calități care au justificat căldura cu care lucrarea a fost primită în seara de 28 februarie 1869, când Brahms și ansamblul Akademischer Gesangverein au prezentat-o publicului vienez în primă audiție, direct de pe manuscris.

Vara anului 1869, petrecută în întregime de Brahms la Lichtenthal, este un nou moment biografic determinant în creația sa. Alăturată *Cântecelor de dragoste* (valsuri – op. 52) care reflectă dragostea compozitorului pentru Julia Schumann, noua sa lucrare vocal-simfonică, *Rapsodia pentru alto, cor bărbătesc și orchestră* (op. 55), poartă ecourile suferinței trăite de compozitor la destrămarea acestui vis de dragoste. „Dacă ar putea vorbi atât de direct și prin cuvinte", au fost cuvintele notate de Clara Schumann în jurnalul ei, după ce a ascultat această confesiune muzicală, „una dintre cele mai triste din câte s-au scris vreodată", după cum a apreciat-o dirijorul Markevitch.

La baza lucrării stau ultimele trei strofe ale poeziei *Harzreise im Winter* (Călătorie de iarnă în Harz) compusă de Goethe în anul 1777 cu intenția de a aduce reconfortare generației de tineri cuprinși de depresiunea „wertheriană", depresiune declanșată de tragismul celebrului său roman publicat cu trei ani în urmă. Sprijinită pe conținutul celor trei strofe, muzica –

Scanned with OKEN Scanner

structurată și ea pe trei părți – se desfășoară liber (așa cum anunță însuși titlul de *Rapsodie*) și fără întrerupere. Prima parte scrisă pentru voce de altistă solo și orchestră (*Adagio,* în *do minor*) este o introducere în atmosfera singurătății eroului, a descumpănirii lui. „*Aber, abseits wer ist's?*" (Dar cine este cel ce stă deoparte?) – răsuna întrebarea care pregătește descrierea decorului jalnic al iernii în care s-a refugiat fără speranță învinsul romantic. Răspunsul îl aduce cea de a doua parte (*Pocco andante, do minor*): „Este cel pentru care balsamul se transformă în otravă, cel căruia din toată plenitudinea dragostei lui nu i-a mai rămas decât ura de oameni". Partida solistei părăsește rezonanțele de baladă ale primei părți, pentru a intona o patetică lamentație. Este momentul în care poetul și compozitorul fixează gradul de intensitate al dramaticei depresiuni „wertheriene", tablou psihologic care declanșează cu necesitate atitudinea lor umanitaristă. Aceasta se impune în cea de a treia parte, când geniul celor doi creatori germani, Goethe și Brahms, se afirmă în cea mai înaltă formă de manifestare a artei lor, transmițând ideea care le reprezintă principiul de viață: „Dacă pe lira ta, Dumnezeu al iubirii, există o strună pe care el (însinguratul – n. a.) ar putea-o auzi, fă ca aceasta să-i întremeze sufletul! Deschide-i vederea lui întunecată către miile de izvoare ce curg în apropierea lui acum pustiită!" Ruga poetului inspiră muzicianului una dintre cele mai frumoase pagini ale creației sale vocal-simfonice. Vocii de soprană, solicitată solistic și exclusiv în primele două părți, i se alătură în partea finală (*Adagio, do major*) un impresionant cor bărbătesc, care intonează în *pianissimo* o melodie simplă. Limpezimea polifoniei vocale se desfășoară peste valuri de triolete în *pizzicati* la violoncele, ca modalitate de evocare a lirei sugerate de text.

Prima audiție publică de la Jena (la 3 martie 1870), apoi cele de la Münster și Zürich ce au urmat în cursul aceleiași luni, au deschis drumul unei remarcabile creații romantice, creație a cărei valoare nu a putut fi contestată nici de pana lui Hugo Wolf, cel mai neîndurător dintre criticii anti-brahmsieni. „Rapsodia, scria el, se numără printre cele mai bune lucrări pe care le avem de la Brahms".

Următoarele opusuri din lista creației lui Brahms (op. 54 și op. 55) sunt de asemenea compoziții vocal-simfonice. Prima, *Cântecul destinului*, este o creație pentru cor mixt și orchestră inspirată de poemul lui Friedrich Hölderlin (1770-1843). La baza ei este antiteza dintre cer și pământ, este teza pesimist-romantică pentru care muzica lui Brahms nu a pledat niciodată. Structurată pe trei părți fără ca acestea să corespundă celor trei strofe ale poemului (așa cum făcuse în *Rapsodia op. 53*), compozitorul concentrează descrierea fericirilor cerești (cuprinsă în primele două strofe

Scanned with OKEN Scanner

ale poeziei) într-o primă parte (*Adagio,* în *mi bemol major*) căreia îi opune tabloul sterilelor frământări omenești descrise de Hölderlin în ultima strofă a poemului său (partea a doua – *Allegro,* în *do minor*) și adaugă acestora un epilog orchestral (partea a treia – *Adagio,* în *do major*), care-i reprezintă din nou ideea despre sensurile vieții, așa cum aceasta răsunase și în concluzia *Rapsodiei* inspirată de poezia lui Goethe. „Corul tace în ultimul *Adagio,* explica Brahms dirijorului Karl Reinthaler prezența postludiului orchestral, dar ceea ce vreau să spun eu aici este tocmai ceea ce poetul nu spusese. „Într-adevăr luminozitatea muzicii cu care Brahms încheie lucrarea, înlătură marile umbre ale versurilor lui Hölderlin, pentru că viziunea compozitorului, spre deosebire de cea a poetului, depășește orizontul ideologic pesimist al epocii. Ea are forța să cuprindă acele „mii de izvoare" ale fericirii pe care le semnalau cuvintele lui Goethe în concluzia poeziei *Harzreise im Winter*, trăsătură morală care detașează și clasicizează realizările brahmsiene în ansamblul artei romantice.

Următoarea creație vocal-simfonică, *Triumphenlied* (Cântecul triumfului – op. 55) aduce pentru prima dată în manifestările lui Brahms o tematică patriotică. Singurul antecedent ce ar putea fi semnalat este cuprins în grupul de coruri bărbătești *a cappella* op. 41 (*Soldatenlieder*), în care patru din cele cinci cântece (inspirate de textele lui Carl Lemke) au caracter patriotic. După rezervele pe care compozitorul le-a avut față de succesivele agresiuni ale Prusiei (în anul 1864 – războiul cu Danemarca; în anul 1866 – cu ducatele de Hanovra), patriotismul manifestat de Brahms în luna ianuarie a anului 1871, când este declarată întemeierea noului stat german la Versailles, poate fi interpretat ca o atitudine ce se integrează în atmosfera de exaltare generalizată a acelei perioade. „Este extrem de trist că eu, bietul îndepărtat, trebuie să stau peste granițe și să mă bucur pe ascuns, cu *sotto voce*", scria Brahms dirijorului Reinthaler la 12 decembrie 1870, după consecutivele victorii ale armatei germane. „Ce mare este nostalgia mea după patrie", mărturisea el în aceeași scrisoare. Sub impresia acestor sentimente, compozitorul creează o monumentală cantată pentru cor dublu, orchestră și orgă (*ad libitum*) în spiritul unui tradițional Te-Deum. *Biblia* îi oferă textul pe care să-și construiască muzica de slavă. Vechea jubilație „Halleluja" domină muzica primei părți (cu indicația „lebhaft und feierlich" – *re major*), străbătând și în episodul median al părții a doua. Pe tema unui popular coral protestant cele două coruri, fiecare pe câte un curs ritmic propriu (unul în 4/4, celălalt în 12/8), încheie muzica părții a doua pe luminoasa sonoritate creată de flaute și trompete. În *Final*, Brahms aduce vocea profetului. Inflexiunile dramatice ale vocii de bariton-solo, cu ecouri continui în masa corală (reprezentând poporul) reînvie semnificațiile

Scanned with OKEN Scanner

umaniste ale oratoriilor lui Häendel. Înaltul grad de măiestrie a scriiturii vocal-orchestrale la care ajunsese arta lui Brahms, dar mai ales patosul patriotic al acestei noi lucrări create de el au declanșat un impresionant entuziasm în rândul publicului și muzicienilor care au asistat la reluatele ei programări în viața de concert a orașelor germane, prima ei prezentare integrală fiind la Karlsruhe, la 5 iunie 1871, sub bagheta lui Hermann Levy.

Va trece un deceniu până când Brahms va mai reveni la genul cantatei vocal-simfonice. Evenimentul se va datora participării sale la urma dureroasă lăsată de moartea pictorului Anseim Feuerbach, bunul său prieten de la Lichtenthal. În vara anului 1881, el creează trista muzică a cantatei *Nänie*, pe care o va dirija la Zürich în concertul din 6 decembrie, de pe manuscris.

O duioasă intenție consolatoare stă la baza acestei creații, intenție ce se întrevede și în dedicația făcută pianistei Henriette Feuerbach, mama artistului. Dar alături de manifestarea gestului consolator, creația cantatei *Nänie* mai reprezintă și un omagiu adus artei lui Feuerbach, artă dominată de subiecte desprinse din legende. Îndreptarea către farmecul epic a fost trăsătura spirituală care a apropiat cel mai mult personalitățile celor doi artiști, slujind fiecare o altă muză. Pe această trăsătură caracteristică se sprijină interpretarea pe care o dăm faptului că Brahms nu s-a adresat textelor religioase în creația acestei muzici cu intenție consolatoare, ci unui poem inspirat din mitologia greacă (poemul *Nänie*), de Schiller. Sprijinit pe miturile antice, poetul transmite concepția vechilor elini despre moarte ca soră geamănă a somnului, începându-și versurile prin cuvintele: *Auch das Schöne muss sterben*! (Și frumosul este pieritor). Euridice, Adonis și Achile, ilustre personaje ale legendarei frumuseți antice, toți au fost trecători prin viață, pentru că nici zeii, nici zeițele nu au putere să înduplece tirania morții și plâng, la fel ca și oamenii, pe cei ce au murit. Dar plânsul după „frumosul pieritor" este cântec de slavă, încheie Schiller poemul său. Această idee centrală, acest mesaj al poeziei și al poetului apare cu totul asemănător celui ce glorifică „înfăptuirile omenești care dăinuiesc peste granițele vieții", așa cum se desprinde din concluzia măreței creații funebre, *Requiemul german*, de Brahms.

Poemul lui Schiller este intitulat *Nänie* după denumirea sub care circulau la Roma lamentațiile funebre (bocetele). Pe plan muzical, lucrarea este compusă pentru cor mixt și orchestră (cu harpă *ad libitum*) și structurată pe trei secțiuni corespunzătoare formei de lied (A-B-A). Prima secțiune (*Andante, re major*, 6/4) începe cu o introducere orchestrală (suflătorii de lemn) ce conduce în nuanțe *pianissimo* la o amplă pagină vocal-polifonică. Vocilor de sopran le este încredințată tema care poartă prima idee a poemului („și frumosul este pieritor"), temă preluată imitativ apoi

...de reliefare a lașității și a cruzimii zeilor față de pământenii cărora ...predestinat nefericirea). Brahms ocolește tonurile amenințătoare, ...și în această concluzie muzicală pentru ideea consolatoare, așa cum ...în tulburătoarea muzică a *Rapsodiei op. 53*, în *Cântecul destinului* ...an în urmă, în *Nănie*. Este ideea pe care Brahms și-a construit ...esafodajul celei mai importante dintre lucrările sale vocal-sim-...*Requiemul german*.

REQUIEMUL GERMAN (OP. 45)

...compus înaintea întregului șir de creații vocal-simfonice, ...*german* (op. 45) are dreptul de a încheia considerațiile făcute ...creației lui Brahms, fiind una dintre lucrările ce-i reprezintă în toată ...și măreția gândirea etică și estetică. Pentru a putea pătrunde în ...și valoarea acestei impresionante lucrări, se impune a privi prin ...istorică și a fixa câteva coordonate ale momentului în care a ...

...cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea, creația lui Richard ...și cea a lui Johannes Brahms reprezintă noi etape de culme în istoria ...germane, după cele marcate de capodoperele lui Johann Sebastian ...și ale lui Ludwig van Beethoven. Problematica pusă de operele lui ...a ilustrat strălucit grava descumpănire morală din contempo-...acțiunile eroilor lui fiind o romantică demonstrație a nefericirii ...urării, a setei de înțelegere și de iubire ca aspecte ale unor aspirații ...vibrație omenească. Fiecare mesaj wagnerian tinde către dezvă-...și înfierarea unei tare sociale existente, fie că este vorba de formalismul ...(*Tannhäuser*), de acțiunea nefastă a intrigilor (*Lohengrin*), de plati-...conservatorismului (*Maeștrii cântăreți din Nürnberg*) sau de ...manizarea imprimată de puterea avuției (*Inelul Nibelungilor*). Dar ...rile lui Wagner părăsesc intențiile constructive inițiale, pentru a ...în ultima fază a dramaturgiei, suprema voluptate a morții. Ideea ...ii idealului în neființă, ca directă influență a gândirii lui Schopenhauer ...imelor manifestări filosofice ale lui Nietzsche, a dominat concepția ...rilor lui Wagner și a contribuit la adâncirea deprimării romantice ...ocularea, o dată cu opera *Tristan și Isolda*, unui nou val de depresiune ...dul tineretului german, după cel al „deprimării wertheriene". Nici ...ed, cel mai stenic dintre personajele reînviate de arta lui Wagner nu

de celelalte voci. Cea de a doua idee muzicală este expusă de bas, pe text ce amintește mitul lui Orfeu. Pornirea ei melodică apare ca o variantă a temei inițiale și este tratată, asemenea ei, în stil polifonic imitativ. Un canon dublu (*fa major*) cu o remarcabilă nuanță arhaică se rezolvă omofon, stil care încheie prima secțiune a cantatei, în tonalitatea *fa diez minor.*

Secțiunea centrală (*Piu sostenuto, fa diez major*, 4/4) începe pe o melodie expresivă intonată la unison, al cărei text aduce un nou exemplu de jale din lumea zeilor (cel al zeiței Thetis). O gradată tendință de intensificare a tensiunii muzicale, realizată prin dinamizare ritmică și cromatizare în planurile melodico-armonice, conduce la reluarea expresivității melodice inițiale, realizându-se astfel o interioară desfășurare A-B-A și în cadrul secțiunii mediane.

În ultima secțiune a formei de lied (*re major*, 6/4) răsună ideea consolatoare, cea a semnificației de slavă pe care o are plânsetul după „frumosul pieritor". Reluarea variată a intonațiilor din prima secțiune, pe tonuri din ce în ce mai blânde și concentrări *a cappella* de remarcabilă expresivitate imnică, se estompează în *Coda* — o apoteoză a liniștii și a profunzimii specifice gândirii brahmsiene. „Este un lied care plutește în transfigurare peste abisurile vieții, nu la o asemenea înălțime încât să nu-l poată atinge suflul durerii și nici atât de adânc încât să fie tulburat de el", poetizează Henriette Feuerbach, mama pictorului omagiat și dedicatara lucrării, impresiile despre această creație, într-o scrisoare de mulțumire adresată compozitorului.

În vara anului viitor (1882), pe care Brahms a petrecut-o din nou în stațiunea Ischl, prinde contururi și e desăvârșită ultima lucrare vocal-simfonică pe care a compus-o: *Cântecul parcelor*. De data aceasta compozitorul se inspiră din textul celui de al patrulea act din *Iphygenia în Taurida* de Goethe. Alăturată în timp *Cantatei Nänie* și înrudită cu aceasta prin fondul mitologic antic, ca și prin numele celor doi mari poeți germani, Schiller și Goethe, pe a căror operă Brahms și-a sprijinit riguros muzica, *Gesang des Parzen* (op. 89) se apropie mai mult de teza pesimist-romantică a unei creații vocal-simfonice compuse cu cincisprezece ani în urmă, de *Cântecul destinului* (op. 54). Dramatica suferință a umanității este de data aceasta redată în comparație cu lumea fericită a zeilor, idee frecvent urmărită în miturile antice și reluată de avânturile umanitariste ale artei Renașterii.

Concepută pentru cor mixt (divizat în șase partide, câte una pentru soprane și tenori, două pentru altiste și două pentru basi) și orchestră (în care alămurile sunt amplu reprezentate: 4 corni, 2 trompete, 3 tromboane, tuba), muzica urmărește textul lui Goethe, detașându-se ca expresie de acesta doar către sfârșit (în penultima strofă, în care poetul fixase un dramatic

Scanned with OKEN Scanner

moment de reliefare a lașității și a cruzimii zeilor față de pământenii cărora le-au predestinat nefericirea). Brahms ocolește tonurile amenințătoare, optând și în această concluzie muzicală pentru ideea consolatoare, așa cum făcuse în tulburătoarea muzică a *Rapsodiei op. 53*, în *Cântecul destinului* și, cu un an în urmă, în *Nänie*. Este ideea pe care Brahms și-a construit și întreg eșafodajul celei mai importante dintre lucrările sale vocal-simfonice – *Requiemul german*.

REQUIEMUL GERMAN (OP. 45)

Deși compus înaintea întregului șir de creații vocal-simfonice, *Requiemul german* (op. 45) are dreptul de a încheia considerațiile făcute asupra creației lui Brahms, fiind una dintre lucrările ce-i reprezintă în toată cuprinderea și măreția gândirea etică și estetică. Pentru a putea pătrunde în semnificația și valoarea acestei impresionante lucrări, se impune a privi prin perspectiva istorică și a fixa câteva coordonate ale momentului în care a fost creată.

În cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea, creația lui Richard Wagner și cea a lui Johannes Brahms reprezintă noi etape de culme în istoria muzicii germane, după cele marcate de capodoperele lui Johann Sebastian Bach și ale lui Ludwig van Beethoven. Problematica pusă de operele lui Wagner a ilustrat strălucit grava descumpănire morală din contemporaneitate, acțiunile eroilor lui fiind o romantică demonstrație a nefericirii și însingurării, a setei de înțelegere și de iubire ca aspecte ale unor aspirații de intensă vibrație omenească. Fiecare mesaj wagnerian tinde către dezvăluirea și înfierarea unei tare sociale existente, fie că este vorba de formalismul cultic (*Tannhäuser*), de acțiunea nefastă a intrigilor (*Lohengrin*), de platitudinea conservatorismului (*Maeștrii cântăreți din Nürnberg*) sau de dezumanizarea imprimată de puterea avuției (*Inelul Nibelungilor*). Dar rezolvările lui Wagner părăsesc intențiile constructive inițiale, pentru a impune, în ultima fază a dramaturgiei, suprema voluptate a morții. Ideea realizării idealului în neființă, ca directă influență a gândirii lui Schopenhauer și a primelor manifestări filosofice ale lui Nietzsche, a dominat concepția realizărilor lui Wagner și a contribuit la adâncirea deprimării romantice și la inocularea, o dată cu opera *Tristan și Isolda*, unui nou val de depresiune în rândul tineretului german, după cel al „deprimării wertheriene". Nici Siegfried, cel mai stenic dintre personajele reînviate de arta lui Wagner nu

Scanned with OKEN Scanner

s-a impus ca argument afirmativ, fiind și el un nou exemplu de înfrângere din galeria personajelor romantice.

Față de Wagner, atitudinea lui Brahms prezintă o imensă forță constructivă. Procesul simfonismului său, cu viguros sens ascendent, nu se dezminte nici în concepția unei lucrări cu finalitate religioasă cum este cea a *Requiemului german*, inspirată în totalitate de texte biblice, texte din care compozitorul culege cu migală și remarcabilă responsabilitate etică exemple stimulatoare. Brahms aduce modelul mamei iubitoare și al plugarului harnic ca simbol al vieții și acțiunii. „Nemurirea" lui Brahms este condiționată de acțiune, de lanțul acțiunilor omenești care construiesc și asigură fericirea. În concepția sa omul însuși, cu forța lui morală, își pregătește propria nemurire, integrându-se prin rolul lui activ în eternitate. Creația sa nu cuprinde ideea vieții ca preludiu al morții, așa cum poetizase idealismul lui Lamartine, și nici cea a împlinirii năzuințelor ei în moarte, așa cum proclamă Wagner cu voluptate în descătușarea finală a eroilor săi. De aici provine valoarea gândirii lui Brahms, valoare conjugată cu geniul și măiestria sa componistică (atribute cu totul spectaculoase în creația lui Wagner), care asigură actualitate și perenitate creațiilor sale.

Istoricul *Requiemului german* este istoricul unui deceniu din viața lui Brahms, al perioadei cuprinse între anii 1857 și 1868, ani în care s-a împlinit maturizarea sa spirituală ca și desăvârșirea sa artistică. Pe manuscrisul lucrării, care se afla printre cele mai de preț valori ale fondului documentar de la Gesellschaft der Musikfreunde din Viena, se poate citi mențiunea *Baden-Baden, im Sommer 1866*. Dar începuturile acestei lucrări sunt de căutat mult mai devreme, în preajma anului 1857, după cum împlinirea ei (prin integrarea ulterioară a celei de a V-a părți) are loc doi ani după data semnalată pe manuscris (în primăvara anului 1868). Moartea lui Robert Schumann în vara anului 1856 și cea a mamei sale, Johanna Henrika Christiane Brahms, la începutul anului 1865, au adâncit în tânărul creator înclinația sa spre introspecție, manifestată în numeroase pagini ale începuturilor sale componistice. Brahms nu a consemnat intenția sa de a face o legătură între noua sa lucrare și cele două pierderi suferite, după cum nu a fixat nici vreo anumită dată care să poată semnala momentul pornirii îndelungatei elaborări a acestei creații, dar interpretările făcute în acest sens de majoritatea comentatorilor sunt întru totul justificate. În primul rând, edificatoare sunt căutările febrile pentru găsirea unui text biblic consolator, pe a cărui idee să-și poată sprijini muzica unei lucrări funebre, căutări ce datează din anii următori morții lui Schumann. Pe manuscrisul primului caiet din ciclul *Magelone-Romanzen* se găsesc notate de mâna lui Brahms versete extrase din *Biblie*, folosite apoi în *Requiem*. De asemenea, cea de a

Scanned with OKEN Scanner

doua parte a *Requiemului german* reia o muzică compusă de Brahms ca *scherzo* pentru o simfonie la care începuse să lucreze sub îndemnul lui Schumann. Dacă la aceste ipoteze se mai adaugă și faptul că într-un *Projecktbuch* aparținând lui Schumann s-a găsit notat titlul *Deutsche Requiem,* interpretarea unei continuități între intenția lui Schumann și realizarea lui Brahms nu poate fi lipsită de temei.

În ceea ce privește legătura dintre crearea *Requiemului german* și moartea mamei lui Brahms aceasta este confirmată de efortul creator făcut de compozitor în anul 1866, efort semnalat de prietenii săi din Karlsruhe (Julius Allgeyer, Hermann Levy), din Winterthur (editorul Rieter-Biedermann), din Zürich (poetul Gottfried Keller, chirurgul Theodor Billroth, compozitorul și dirijorul Theodor Kirchner), din Lichtenthal (Clara Schumann), din Hanovra (Josef Joachim), din Hamburg (Eduard Marxsen), prieteni pe care i-a vizitat pe rând și în preajma cărora a compus cea mai mare parte a acestei vaste cantate funebre pe parcursul primăverii, al verii și al unei bune părți din toamna anului 1866, înainte de a se fi reîntors la Viena, după un an și jumătate de continuă absență.

Brahms nu și-a precizat nici intenția de a închina *Requiemul* său unuia sau altuia dintre cei pierduți, conferind creației sale semnificații obiective. În această tendință generalizatoare se înscrie întreaga concepție a noii sale lucrări, singura delimitare făcută de compozitor fiind cea a spiritualității ei naționale.

Așa cum anunță titlul, *Requiemul german* se detașează de modelele tradiționalei messe *pro defunctis* a cultului catolic pe text latin canonizat. Istoric, genul a cunoscut o deosebit de lentă evoluție. Pornind de la forma lui primară (oficierea slujbei funebre gregoriene), căreia i s-au adăugat treptat variate intervenții artistice, se ajunge la momentul în care termenul începe să aibă și accepțiunea de lucrare muzicală creată special pentru ritualul de înmormântare. Din desfășurarea slujbei catolice obișnuite, messa funebră preia prima și ultimele ei părți (*Kyrie*; *Sanctus* și *Agnus Dei*), construindu-se pe o introducere proprie (*Introit* – introducere contopită cu *Kyrie*). Dacă în slujba *pro defunctis* nu apar unele mari secțiuni ale messei obișnuite (*Gloria, Credo*) sau importante secvențe din desfășurarea acesteia (*Alleluia*), în schimb secvența *Dies irae,* cu conținutul ei amenințător, ajunge să aibă o deosebită amploare și să prezinte deosebită varietate în dramatizarea muzicală făcută de compozitori de-a lungul secolelor. Contribuții artistice remarcabile la evoluția requiemului ca gen muzical aduc pe rând compozitorii secolului al XVI-lea (în stilul polifoniei vocale), ai secolului al XVII-lea (în stilul monodiei acompaniate), pregătind concepția realizărilor vocal-simfonice din secolul al XVIII-lea și momentul de impresionant salt

Scanned with OKEN Scanner

în înălțimea expresivității, reprezentat de ultimul cuvânt spus în lumea muzicii de geniul lui Mozart. După acest grandios moment din drumul de emancipare a genului, requiemul va cunoaște o deosebită dezvoltare și o mare varietate de realizare. În secolul al XIX-lea când imaginile funebre încep să pătrundă în numeroasele genuri și forme muzicale (în sonată, în simfonie, în lied, în cvartetul sau cvintetul instrumental), încrustând în creația muzicală reflectarea unor dramatice stări sufletești individuale sau de masă, acest gen vocal-simfonic, adaptat sau nu slujbei religioase, este prezent în creația multor compozitori, aparținând diverselor culturi muzicale. Cherubini, Berlioz, Gounod, Saint-Saëns, Fauré (în Franța); Schumann și Brahms (Germania); Schubert și Bruckner (Austria); Donizetti și Verdi (Italia); Pedrell (Spania); Dvorák (Boemia) sunt compozitori ce realizează forme monumentale, de recunoscută forță artistică. Diversificarea caracteristică creației romantice va continua și în manifestările secolului XX îmbogățite, în unele cazuri, cu elemente inspirate din ritualul funebru folcloric (*Requiemul țărănesc* de Karol Szymanowski; *Requiemul închinat memoriei lui George Enescu* de Marțian Negrea), sau simplificate, în sensul unor tendințe de reîntoarcere la sursa gregoriană (Jean Rivier, Henry Thomas, Maurice Durufle, Desire Emile Ingelbrecht ș.a.). Se va impune, de asemenea, și tendința de interpretare simfonică și tratare exclusiv orchestrală a conținutului funebru (*Simfonia liturgică* de Arthur Honneger; *Simfonia da Requiem* de Benjamin Britten) sau de remarcabile integrări în concepția vechiului gen a celor mai înalte comandamente etice ale timpului (*Requiemul de război* compus de Britten în anul 1960).

Privind în urmă la îndelungata evoluție și treptata emancipare a tradiționalei messe funebre, de la forma ei primară rigid gregoriană, până la contemporaneitate, primul moment de detașată îndrăzneală creatoare este reprezentat de contribuția lui Brahms. Mai înrădăcinat decât toți contemporanii săi în tradiție, criticat și etichetat ca epigon sau „maître copiste" de către unii comentatori pătimași, Brahms se dovedește a fi fost cel mai revoluționar dintre romantici tocmai în concepția unei lucrări de statornicită formă și finalitate. În primul rând el părăsește cu totul textul liturgic, înghețat de veacuri în canoanele cultului catolic. Conținutul dogmatic al acestui text, din care nu lipseau amenințări înfricoșătoare, nu putea corespunde dorinței pe care compozitorul o manifestase în toate creațiile sale cu fond funebru, cea de a aduce mângâiere și încurajare prin opera sa de artă celor ce pierdeau o ființă iubită. Din textul *Bibliei* (tradusă în limba germană de J. Osterwald și Hubert Pernot), el desprinde acele idei ce răspundeau intențiilor sale de consolare și îmbărbătare, idei care aveau

Scanned with OKEN Scanner

corespondență cu concepția doctrinei sale luterane, o doctrină cu mult mai blândă și mai elastică decât cea catolică.

O dată cu sensurile textului canonizat, Brahms părăsește și tradiția folosirii limbii latine, străină înțelegerii celor mulți, înlocuind-o cu limba germană prin care își putea transmite direct și sincer mesajul său consolator. În acest sens, al părăsirii limbii latine în creația unui requiem, exista un singur precedent, cel realizat de Schubert cu cincizeci de ani în urmă (în anul 1818), în *Messa funebra germana*[1]. Brahms nu a cunoscut această lucrare, după cum nu a cunoscut-o nici Robert Schumann, doritor și el să compună un *Deutschen Requiem*, așa cum s-a găsit notat în menționatul său *Projecktbuch*. Se conturează faptul că ideea de a introduce limba germană în muzica funebră religioasă rămâne legată de numele lui Schubert, Schumann și Brahms, ultimul dintre aceștia fiind singurul care a reușit să o realizeze cu geniu pentru posteritate. Nonconformismul noii sale creații îl apropie nu numai de cei doi romantici pe care i-a continuat în desfășurarea istorică, dar și de arta vocal-simfonică a celor mai de seamă maeștri preclasici, de arta lui Haendel și Bach. În recenta monografie a lui Walter Siegmund Schultze, autorul merge în și mai mare adâncime, comparând „psalmodia corului care dublează cuvintele rostite de soprană în partea a V-a a *Requiemului* lui Brahms (*Ihr habt nur Traurigkeit...* — Voi aveți numai întristare) cu arta lui Schütz, apreciind-o ca fiind „*ein Hochstfall madrigalesker Text-ausdeutung bei Brahms, Schütz, im Gewande des 19. Jahrhunderts*“[2] („o culme a înțelegerii textului madrigalesc la Brahms, un Schütz în spiritul secolului al XIX-lea“). S-ar putea trage concluzia că într-o perioadă în care formele mari ale muzicii religioase sufereau o adevărată eclipsă Brahms a înscris, prin *Reèquiemul* său, o nouă etapă de glorie în tradiția polifoniei germane, prima fiind datorată lui Heinrich Schütz (secolul al XVII-lea), iar a doua, și cea mai strălucitoare, lui Johann Sebastian Bach (în secolul al XVIII-lea).

Privită în ansamblu, lucrarea este o monumentală cantată funebră pentru cor mixt, soliști (bariton, soprană) și orchestră (compusă din grupul instrumentelor cu coarde, instrumente de suflat din lemn perechi, la care

1 Lucrarea lui Schubert a figurat timp de un secol ca fiind compusă de Frederic Schubert – fratele mai mare al compozitorului (care a și publicat-o pe numele său), adevărul fiind restabilit de către O. E. Deutsch în anul 1928 – la împlinirea a o sută de ani de la moartea marelui romantic austriac. Dacă din punct de vedere istoric messa lui Schubert a înscris un remarcabil gest de îndrăzneală, din punct de vedere artistic ea nu a egalat valoarea altor creații schubertiene și nu s-a impus în mod deosebit în viața de concert.

2 W. S. Schultze, *Johannes Brahms*, Veb Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1966, p. 162.

Scanned with OKEN Scanner

se adaugă piccola și contrafagotul; alămuri — 4 corni, 2 trompete, 3 tromboane, tuba bas; harpă, 3 timpani, orgă — *ad libitum*).

Din punct de vedere arhitectural, Brahms își concepe desfășurarea requiemului său pe două mari secțiuni, prima (cuprinzând trei mișcări) fiind o prezentare dramatică; a doua (ultimele patru mișcări) ilustrând extatic intenția consolatoare și întărind îndemnul la acțiune (îndemn prezent și în primele mișcări, ca element de contrast față de prezentul tragic). Peste trăsăturile proprii fiecăreia dintre cele șapte părți (cu o finisare care a făcut posibilă și prezentarea lor izolată sau în grupuri restrânse în concertele bisericești), o perfectă unitate de fond emoțional și concepție stilistică conduc înlănțuirea lor, unitate ce ilustrează o creatoare îmbinare între gândirea preclasică, simfonismul clasic și continuitatea ciclică romantică.

Partea I (*Ziemlich langsam und mit Ausdruck*), în tonalitatea *fa major* prezintă prima confruntare a lucrării, cea dintre suferințele vieții și bucuria răsplății. Pentru redarea profundului sentiment de durere care deschide muzica tabloului funebru, compozitorul folosește nuanțe stinse, întunecate, frecvent prezente în paginile epice ale creației sale. Din ansamblul orchestral sunt îndepărtate viorile și clarinetele, al căror colorit timbral luminos nu-și avea locul în pasta sonoră prin care compozitorul dorea să sugereze o lume a nefericirii. Violele (divizate în două), violoncelele (în trei), lemnele și harpa sunt instrumentele care contribuie cu deosebire la realizarea coloritului estompat al muzicii.

Introducerea orchestrală care pregătește ampla desfășurare corală este construită pe un motiv simplu, cu contur melodic lin, urcând și coborând pe trepte alăturate, prezentat în trei preluări imitative ascendente, pe o pulsație abia perceptibilă a coardelor grave. La început singur, apoi întovărășit sau întretăiat de scurte intervenții instrumentale, corul înalță șoptit un cântec de slavă (măs. 19 - 46), pentru ca apoi ideea mângâierii cuprinsă în text să fie redată de ansamblul coral printr-un motiv melodic ascendent, anticipat de oboi.

Următoarele episoade corale se inspiră din două versete ale Psalmului 126, amândouă subliniind ideea răsplății. Muzica primului verset aduce un colorit tonal nou (*re bemol major*) și instrumental (intervenția harpei), desfășurându-se pe trei motive (primul descendent, în registrul grav, al doilea înălțător, intonat de soprane și al treilea repartizat tenorilor). Cel de al doilea verset al Psalmului 126 (măs. 65-96) readuce, în versiune corală, coloritul introducerii orchestrale (tonalitatea *fa major*). Muzica se desfășoară pe intonații cunoscute (ale introducerii orchestrale, ale celor trei motive succesive anterioare), o canava melodică ce conduce spre episodul coral conclusiv, o reluare a textului și intonațiilor inițiale, mereu în nuanțe stinse.

Scanned with OKEN Scanner

Flautul, oboiul, cornii (măs. 106-110) întovărășesc prima frază a suferinței, pentru ca întreaga orchestră să contribuie apoi la sublinierea frazei a doua, consolatoare, pe care se construiește în continuare *Coda* (măs. 127-158). Ultimele intervenții corale se pierd pe arpegiile harpei și pe acordurile înalte ale suflătorilor de lemn, sonoritate ce învăluie abia perceptibil (*pianissimo*) finalul depresiv al primului tablou.

Privită în ansamblu, muzica primei părți a *Requiemului* lui Brahms apare desfășurată pe forma A-B-AB-Av-*Coda,* în interpretare integral corală, alcătuind o imagine ce conține în germene ideea lucrării și pregătind înțelegerea mesajului ei.

În partea a II-a (*Langsam, marschmässig*) contrastul dintre suferință și bucurie (schițat în prima parte) prinde proporții dramatice. Viața trecătoare, nesiguranța ei, este ideea căreia Brahms îi opune din nou elementul activ, stimulator, desprinzând din textele biblice exemplul plugarului harnic care „așteaptă roada cea scumpă a pământului, adăstând-o cu răbdare, până ce primește ploaia timpurie și cea târzie". Culegerea, rodul este ideea ce se impune, idee ce se va afirma ca un fir conducător în întreaga lucrare, ilustrând concepția compozitorului asupra sensurilor vieții.

Pentru realizarea primei idei (depresiunea) Brahms își desfășoară muzica pe ritmurile unui marș funebru. Coloritul procesiunilor funebre, specific simfonismului romantic și postromantic, apare arareori în lucrările lui Brahms, compozitorul care a ocolit în general principiile de creație programatică și modalitățile de plasticitate muzicală. Integrarea lui în cadrul muzicii unui requiem este pe cât de nouă, pe atât de inedit realizată de compozitor. Elementul ce se detașează este de găsit în desfășurarea procesului ritmic, desfășurare ce prezintă pentru prima oară în creația cultă tratarea unui marș funebru în concepție ritmică ternară[1]. Desigur că nu tentația de originalitate a determinat pe Brahms să încerce o rezolvare stilistică prin care să contrazică mișcarea binară firească a pașilor (mișcare pe care o ilustrează muzica de marș, indiferent de destinația lui), ci necesitatea de corespondență între ideea episodului funebru și exprimarea ei sonoră. Pe metrul ternar ales (3/4) Brahms realizează, datorită unei particulare distribuiri a accentelor, o specifică pulsație binară, corespunzătoare unui mers tărăgănat, de cortegiu lent, copleșit de suferință.

Spre deosebire de prima parte, în acest al doilea tablou al lucrării sunt solicitate glasurile tuturor instrumentelor din orchestră, pentru a pregăti

1 Un precedent de tratare a muzicii de marș în formulă ritmică ternară poate fi semnalat tot în creația lui Brahms, anume în secțiunea centrală a părții lente din *Cvartetul cu pian în sol minor* (op. 25). De data aceasta însă e vorba de un marș funebru.

Scanned with OKEN Scanner

desfășurarea procesiunii funebre. Pe bătăile marcate cu regularitate de către coardele grave și fagoturi, în tonalitate *si bemol minor,* se deapănă un motiv coborâtor, însoțit de acordurile arpegiate ale harpei, într-un solemn *pianissimo.* Persistența acestui motiv monoton, întretăiată de prezența unui alt motiv frânt (intonat de viori, viole, oboi și piccola, în succesive secvențe) creează un fond orchestral pe care se înfiripă unisonul coral (fără soprane) purtător al textului funebru. Când cântul începe să se îndepărteze, cu rezonanțe de amară resemnare, Brahms își intercalează mesajul său stimulator, îndemnul la viață și acțiune (măs. 75-126). Este exemplul plugarului harnic, care muncește din greu și așteaptă cu răbdare rodul pământului, ce se impune mai întâi în glasul sopranelor și apoi în intonațiile întregului ansamblu coral, pentru a se estompa cu încetul și a face trecerea către atmosfera funebră inițială, al cărei colorit întunecat (*si bemol minor*) și expresivitate depresivă apar intensificate după intervenția stenică a episodului median. Acest masiv A-B-A (pe plan tonal: *si bemol minor - si bemol major - si bemol minor*) își va găsi rezolvarea într-o viguroasă *Fugă* finală. Pregătită de un scurt coral de slavă și de triumfale intonații orchestrale, tradiționala formă polifonică (în mișcarea *Allegro non troppo,* tonalitatea *si bemol major*) impune ideea către care tind sensurile creației, cea a inepuizabilei forțe vitale. Robustețea temei de fugă, expusă de basi și preluată apoi de vocile superioare, conduce la imperativul ideii, marcat de cuvântul „*Freude*" (bucurie), în sonorități grandioase. Intonații de rugăciune, de răscolitoare amintiri, întretaie ampla desfășurare vocal-simfonică, fără să influențeze caracterul energic al concluziei care proclamă o categorică biruință. Nici episodul final (*Tranquillo*, măs. 303-337), unul dintre cele mai inspirate momente ale lucrării, nu risipește sentimentul de forță, deși muzica se deapănă lin (în nuanțe *pianissimo* și *piano*) într-o măiestrită îmbinare a două planuri melodice (ale instrumentelor de suflat și ale corului), concentrând cu geniu, ca de fiecare dată în concepția *Code*-lor din creațiile lui Brahms, esența ideatică a dramaturgiei muzicale.

Partea a III-a (*Andante moderato*) opune echilibrului cucerit în jubilația sonoră a finalului părții secunde un conținut de specific pesimism romantic, realizând prin aceasta unul dintre cele mai puternice contraste din ansamblul lucrării. Reluând problematica efemerei existențe omenești, Brahms dă cuvântul de data aceasta omului (bariton solo) înspăimântat de apropierea morții. După desfășurarea primelor două părți corale, glasul solistului, înălțat fără pregătirea vreunei introduceri instrumentale, răsună zguduitor. Orchestra acompaniază difuz lamentația solistică (*re minor*), doar intervenția corală, pe aceeași melodie, pare a întări sensul dramatic al ideii. Remarcabilă este insinuarea motivului principal din tema intro-

Scanned with OKEN Scanner

ducerii orchestrale a primei părți (la coardele grave), creând o legătură ciclică directă (după cele difuz împletite până acum) în desfășurarea muzicii (măs. 20-21). Episodul solistic următor (măs. 33) – continuat, ca și primul de o preluare corală (măs. 48) – adâncește sentimentul de nesiguranță și înfricoșare. Impulsurile de răzvrătire din concepția frazei muzicale sunt realizate prin creșteri și căderi de sonorități, prin elemente cromatice în armonie, prin pauze prelungite, prin intercalarea trioletelor și sincoparea lor în acompaniamentul ostinat al coardelor, sau prin intervenția ornamentului de șaisprezecimi în cursul melodic al temei. După o primă culminație dramatică și după prăbușirea sonorității de la *fortissimo* la *pianissimo* (când coloritul depresiv este întregit cu efecte de suspine în glasurile orchestrei), reluarea melopeei inițiale (măs. 67) intonată de bariton solemn și trist, continuă intensitatea sentimentului de nesiguranță, intensificare marcată în continuare de brutalul *fortissimo* al orchestrei. Prima secțiune a tabloului se termină pe o linie melodică a viorilor, punte instrumentală care face trecerea către a doua secțiune a părții a treia (măs. 105-173), un impetuos protest făcut de bariton în numele tuturor oamenilor „care rătăcesc asemenea fantomelor și se agită în van, care adună și nu știu cine se va bucura de agoniseală...". În același tempo, dar în măsura 3/2, noua temă a solistului se împletește polifonic cu o melodie intonată în registrul înalt de flaut și oboi (în octave), tramă muzicală ce va întovărăși și reluarea transfigurată a primei melodii cântată de bariton. Împletirea ideilor continuă și în prelucrarea corală, conducând la întrebarea vehementă pusă de bariton solo: „Acum, Doamne, ce consolare am de așteptat?", întrebare dramatică, preluată apoi de cor în stil *fugat*. Răspunsul îl va aduce un înălțător fragment coral ce continuă stilul polifonic imitativ, dar într-o expresivitate proprie, descătușată de sentimentul de anxietate ce a dominat desfășurarea acestui tablou. Este momentul care încheie zguduitoarea confesiune omenească, făcând trecerea (în tonalitatea *re major*) către ultima secțiune a părții a treia. Brahms rezolvă imaginea suferinței romantice din această parte printr-o impunătoare *Fugă* corală. Pe o pedală de tonică (*re*), ținută de contrabași, tromboane, tuba și timpani până la ultima măsură, cuvintele consolatoare se deapănă pe echilibrul tradiționalei forme preclasice, al cărei subiect îl impun tenorii în *forte*. Prin această monumentală *Fugă* vocal-simfonică în *re major*, Brahms încheie nu numai dramaturgia părții a treia, dar și principala dezbatere conflictuală, concentrată în prima mare secțiune a lucrării (cuprinzând primele trei părți).

Cel de al doilea act al *Requiemului german*, alcătuit din patru mișcări, pare a fi fost gândit pe schema cvadripartită a ciclului simfonic, o parte introductivă și alta conclusivă (a IV-a și a VII-a) încadrând două mișcări

Scanned with OKEN Scanner

mediane, cu trăsături apropiate de cele ale unui *Andante* (partea a V-a) și ale unui *Scherzo* fantastic (partea a VI-a).

Partea a IV-a (cu indicația *Mässig bewegt*, în *mi bemol major*, măsură constant ternară, intensitate uniform scăzută, mișcare moderată, formă bipartit-liberă: A [a-b-c-d] – B [a-e-f] – *Coda*, formă determinată de versetele textului) are o desfășurare integral corală – ca și primele două părți ale lucrării –, cu o învăluire orchestrală redusă la compartimentul coardelor, suflătorilor de lemn și 2 corni (acordați în *mi bemol*).

Prima secțiune (A) este deschisă de o scurtă introducere orchestrală, în care flautele și clarinetele expun povestitor o temă descendentă, contrapunctată în sens contrar de violoncele, pe o prelungă pedală de dominantă (subsecțiunea a), temă pe care glasul sopranelor (contrapunctat de restul ansamblului coral) o redau inversat, intonând primele cuvinte ale textului de slavă, cuvinte ce ne introduc în atmosfera nouă, de închipuire, a împărăției lui Zebaoth, descrisă de textul psalmului biblic (măs. 4-23). Pe o nouă temă (*si bemol major*) intonată de viori, tenorii deschid o largă desfășurare muzicală în stil canon (subsecțiunea b - măs. 24-43). Stilul imitativ este continuat și în episodul următor, în care pe o nouă idee muzicală, expusă de data aceasta de bași (subsecțiunea c) se etajează preluările corale, purtătoare ale cuvintelor psalmice (măs. 46-62). Extazul culminează într-un fragment expansiv (măs. 65-84) pe o temă intonată din ce în ce mai ferm de întreg ansamblul coral (subsecțiunea d).

În secțiunea a doua (B), reluarea intonațiilor și a textului inițial (a) pregătește expunerea ultimei laude a textului, redată prin intermediul unui scurt coral în *piano* (subsecțiunea e - măs. 111-125) și a unui episod tratat în stil *fugat* (subsecțiunea f), în *forte* (măs. 123-153). Pe tema legănată a primelor măsuri instrumentale (intonate de flaute și oboi) începe secțiunea finală (*Coda*), desfășurată coral, pe primele cuvinte de slavă adresate lui Zebaoth. Cântată la octavă de cuplul tenori-soprane, tema va fi reluată la cvinta inferioară de cuplul bași-altiste și în continuare de întreg ansamblul coral. Arpegiile coardelor și coloanele de acorduri pe tonică (*mi bemol major*) ale restrânsului aparat orchestral, încununează în *piano* poetica schițare muzicală despre împărăția lui Zebaoth, imagine ce va fi amplificată și diversificată în părțile următoare.

Partea a V-a a lucrării (*Langsam*) a fost compusă de Brahms în primăvara anului 1868, doi ani după ce valoarea versiunii în șase părți se impusese în viața de concert. Deși introdusă ulterior, muzica este organic integrată în dramatismul ansamblului, continuând firesc atmosfera lirică a mișcării anterioare, prin nuanțe, instrumentație (orchestra fiind redusă, ca și în partea a IV-a, la compartimentul coardelor, al suflătorilor de lemn,

Scanned with OKEN Scanner

plus 2 corni) și prin factură melodică. Conținutul ei este vădit înrâurit de memoria mamei compozitorului căreia el pare a-i fi atribuit ideile desprinse din textele biblice. Coloritul subiectiv este marcat și de intervenția vocii de soprană solo, voce solicitată doar în această parte a lucrării.

Pregătită de o scurtă introducere a coardelor (*con sordino* și cu indicația *dolce*), cantilena solistei (*sol major*) răsună patetic. „Voi aveți acum întristare", rostește glasul, peste un motiv tandru al oboiului (măs. 4), continuat expresiv de clarinet. Ideea consolatoare care urmează („Precum mângâie pe cineva o mamă, așa vă voi mângâia și eu" – Isaia 66,13 - măs. 18-23) se va desfășura apoi în suprapunere cu desfășurarea corală, cele două partide (a sopranei și a corului) având text și contur melodic propriu, concepție ce nu este străină vechilor motete și care prezintă un arhaic efect expresiv. Poeticul fond coral va continua să învăluie (pe același text) o nouă confesiune făcută de soprană (măs. 27-49): „Vedeți, am avut și eu trudă și muncă de-a lungul scurtului timp al vieții, dar am găsit o mare consolare". Motivul oboiului, în *pianissimo*, readuce desfășurarea primei secțiuni, care se stinge pe înmănuncherea celor două partide vocale, purtând fiecare în continuare cuvinte de mângâiere: „Vă voi revedea" (soprana), „Vă voi mângâia" (corul).

Forma de lied simplu pe care este construită muzica acestui *intermezzo* romantic (A-B-A) prezintă, ca și mișcarea anterioară, o desfășurare fără contraste, menținându-se de la prima la ultima măsură în tonul liric al iubirii materne și afirmând cel mai direct sensul consolator al lucrării.

Partea a VI-a (*Andante*) apare într-o concepție vocal-simfonică extrem de complexă, ceea ce determină o desfășurare în timp mai mare față de toate celelalte părți ale lucrării. Fără să aibă o schemă prestabilită, construcția formei se mulează pe ideile textului biblic, într-o dramaturgie în care se succed patru secțiuni, fiecare dintre acestea având coloritul ei expresiv propriu.

În prima secțiune (*do minor*) compozitorul face o incursiune în trecut, dezvăluind încă o dată sentimentul de nesiguranță și neîncredere în viață, ca și cel al durerii celor ce se despart prin moarte de cei dragi. Corul, întruchipând glasul mulțimii descumpănite, își cântă nemulțumirea pe ritmul marcat de cursul neîntrerupt al pătrimilor (la coardele grave), amintind factura ritmică ostinată sumbră a marșului funebru din partea a doua. Următoarea secțiune cuprinde intervenția baritonului solo. Prin glasul lui nu mai vorbește eroul romantic, înspăimântat și singur, ca în cea de a treia parte, ci predicatorul: „Vă voi spune o taină", anunță el, pe un contur melodic înrudit cu tema de fugă expusă de basi în finalul părții a doua. Pe un acompaniament orchestral (coarde, suflători de lemn), în

Scanned with OKEN Scanner

pianissimo și modulând de la tonalitatea *do minor* la *fa diez minor*, el împărtășește oamenilor descumpăniți de suferință taina: „Nu toți vom adormi, dar toți vom fi schimbați", cuvinte repetate șoptit de cor, în timp ce suflătorii de lemn și cornii (în *mi*) intonează un motiv patetic descendent (măs. 44-45), rezolvat pe unduirea simplă a motivului ciclic (cel de pornire al muzicii în prima parte – măs. 3-4). Profeția baritonului ia treptat amploare, culminând în fragmentul care anunță, pe o intensificare a sonorității și accelerare a mișcării – momentul biblicei „judecăți de apoi", episod preluat din nou de ansamblul coral și intonat în *crescendo* până la o impresionantă culminație, în *fortissimo* (măs. 76). Un pasaj de tranziție al viorilor conduce către cea de a treia secțiune a părții a VI-a – o fantastică viziune vocal-simfonică a transformării apocaliptice, în mișcarea *Vivace*, măsură ternară, tonalitate *do minor*. Intonațiile corale părăsesc tonul depresiv, desfășurându-se ferm, într-o nestăvilită exuberanță imnică. Întreruptă de glasul predicatorului care-și încheie cuvintele profetice pe același contur melodic pe care își anunțase dezvăluirea tainei, viziunea fantastică se repetă, conducând la o concluzie ce proclamă înfrângerea morții.

Este un moment de expansiune maximă, cu deosebită semnificație pentru dramaturgia lucrării, ca text și muzică. Spre deosebire de amploarea, gravitatea și intensitatea amenințării pe care o are „ziua mâniei" (*Dies irae*) în diferitele versiuni romantice, Brahms consacră o desfășurare restrânsă acestei alegorice judecăți, modificându-i radical conținutul. El creează (tocmai în momentul obișnuit sumbru) cel mai categoric episod afirmativ al lucrării, prin luminoasa jubilație a vocilor omenești, ocolind cuvintele ritualului religios și conferind caracter eroic tabloului biblic.

Caracterul eroic se impune și în ultima secțiune a acestei părți, un *Allegro* în *do major*, construit (ca și finalurile din partea a doua și a treia) în formă de *fugă*. Tema este expusă în *forte* de altiste și clarinet, cu răspuns la soprane-oboi și împlinirea expozitivă în imitațiile ce urmează (bași-fagot; tenori-viorile prime). Contrapunctul uniform ritmic (curs de pătrimi), realizat de viori și coardele grave în secțiunea expoziției, se menține și în prelucrările ulterioare, continuând să dinamizeze și desfășurarea unei noi idei muzicale, expusă de vocile bărbătești. Reluarea subiectului de *fugă* (soprane-oboi) cu răspuns în registrul grav (bași-tuba) conduce la un episod solemn, tratat omofon (stil intercalat pasager în trama polifonică) pe care se realizează un moment de impresionant contrast între culminația sonoră vocal-orchestrală și tema pioasă ce urmează, temă cu totul nouă intonată de tenori. Este o idee muzicală ce se impune ca nou subiect (cu răspuns la soprane), creând un nou contrast expresiv cu caracterul viguros al temei de *fugă*, reluată în *forte* de bași. Pe concepție concentrată, sinteza realizată de

Scanned with OKEN Scanner

Brahms între cele două planuri expresive amintește modelul beethovenian din finalul *Simfoniei a IX-a* (suprapunerea intonațiilor lirice de rugă cu cele de imn), final la care compozitorul se va referi direct și omagial un deceniu mai târziu, în concluzia primei sale simfonii, valorificând, ca și în această rezolvare a dezbaterilor muzicale, luminozitatea tonalității *do major*.

Partea a VII-a (*Feierlich*) este un epilog construit pe elemente ce revin (ca text și muzică) la ideile de pornire ale lucrării, dar pe un alt plan de realizare, plan sprijinit în întregime pe lenta evoluție a procesului dramaturgic muzical anterior desfășurat.

Ca text, Brahms se inspiră (ca și în partea întâi) dintr-una din fericirile creștine, dar consolarea adusă de sensurile ei nu mai este de natură pur mistică, ci întruchipează ideea stimulatoare care a dominat dramaturgia întregii creații, cea a „ostenelilor", a realizărilor omenești care nu se irosesc, ci supraviețuiesc și continuă spiritual existența celor ce trudesc, idee ce corespunde intenției compozitorului de a risipi sentimentele tulburi de neîncredere în viața trecătoare, aducând îndemnul la acțiunea care dăinuie veșnic.

Pentru ilustrarea acestei idei, Brahms concepe muzica simplu, pe forma de lied A-B-A, cu secțiuni în relație de complementaritate și nu de contrast expresiv.

Unitatea formei tripartite este realizată în primul rând prin text, o singură idee desfășurându-se curgător, fără intervenția vreunei opoziții generatoare de conflict interior (secțiunile extreme, pe textul fericirii creștine, încadrând secțiunea mediană, în care este impusă ideea principală a lucrării — cea a înfăptuirilor omenești).

Pe plan muzical, unitatea este creată prin concepția polifonică integral corală (ca și în prima parte), cu trecătoare tratare omofonică sau unisonică în unele momente de subliniere a textului. Pe de altă parte, motivul ciclic insinuat în muzica părții a doua și a treia apare organic integrat în țesătura polifonică a întregului *Final*, înlănțuind atât desfășurarea celor trei secțiuni ale lui, cât și pe acestea cu problematica inițială a lucrării.

În prima secțiune sopranele, apoi bașii impun textul pe o melodie senină, proprie acestei părți, temă acompaniată constant de grupul coardelor, pe țesătura unui motiv lin, ascendent, intonat în prima măsură de violoncele. Se remarcă din primul moment înrudirea cu prima parte, prin conținut și tonalitate (*fa major*). Dar pe aceeași idee (a fericirii) ansamblul coral deschide o pagină polifonică ce se sprijină pe intonații derivate din motivul ciclic, așa cum apare la vocile de femei (măs. 18) apoi

Scanned with OKEN Scanner

la cele bărbătești (măs. 20), realizându-se direct legătura muzicală dintre părțile extreme ale lucrării.

Un interludiu instrumental (măs. 34–39) conduce la un episod coral în unison (fără soprane), în *piano* (măs. 40–47) care, deși are rol de punte către secțiunea mediană (făcând trecerea la tonalitatea *la major*), se impune cu efect remarcabil în ansamblul muzical al *Finalului.*

În secțiunea mediană (măs. 48–101), cu indicația *piano-espressivo*, oboiul, apoi flautul anticipează intrarea vocilor omenești. Motivul ciclic întovărășește sfârșitul primei fraze corale (măs. 52–53) în registrul grav (contrabasuri-fagot II), pentru a se desfășura succesiv la soprane (măs. 66–67), altiste și tenori (măs. 72–73) și în nuanțe abia perceptibile (*pianissimo*) la violoncele, în terțe paralele (măs. 74–75). Unisonul coral cu rol de punte (de la măs. 40–47), va readuce muzica secțiunii mediane, motivul ciclic revenit la flaut și oboi (măs. 96–97) străbătând registrul mediu al corului (altiste-tenori) și cel grav al coardelor (violoncele – măs. 100–101).

Ultima secțiune a formei de lied (*fa major*), pe textul și intonațiile primei secțiuni, dar cu transfigurări corespunzătoare sintezei reexpozitive, se stinge treptat pe arpegiile harpei, amintind coloritul expresiv final al primei părți. Peste vechea senzație de dureroasă resemnare se așterne acum un deplin echilibru. Fără a fi folosit tradiționalele modalități conclusive (sonorități ample, dinamizare ritmică) ultima pagină a unei autentice lucrări romantice reușește să impună un deznodământ de nobilă concepție clasică. Tocmai în această artă, de a învălui elementele tragismului contemporan în forme de gândire cu forță generalizatoare, este de surprins valoarea realizărilor lui Brahms și detașarea acestora de tulburătorul subiectivism romantic. Față de soluția împlinirii năzuințelor în moarte din arta unor geniali romantici, ca ecou direct al diverselor forme de nefericire și descumpănire morală ale epocii, întrebarea pe care Brahms o pune: „Moarte, unde este biruința ta?" reprezintă o categorică afirmare a principiului vital, și aceasta în plină voluptate a pesimismului ideologic și în cadrul unei lucrări de natură religioasă. Învăluită în ideatica misticismului creștin, acțiunea omenească se impune ca supremă condiție de cucerire a echilibrului sufletesc în concepția unui artist legat de frumusețile vieții și sensibil la frământările timpului său.

În cuvântul pe care Joseph Joachim îl va rosti la inaugurarea statuii lui Brahms de la Meiningen, doi ani după moartea compozitorului, *Requiemul german* va fi proclamat „cel mai nobil monument înălțat vreodată de dragostea filială". Numeroși muzicieni care au ascultat sau au interpretat această lucrare în ultimele decenii ale secolului trecut, dirijori, instrumentiști, cântăreți, au apreciat-o elogios, așa cum se găsește consemnat în

Scanned with OKEN Scanner

întreaga literatură despre viața și opera lui Brahms. Dar din punct de vedere al obiectivității pe care o oferă întotdeauna trecerea timpului, mai importante ne apar aprecierile muzicienilor din secolul XX. Dintre acestea desprindem pe cea a lui Carl Straube (1873-1950), organist și dirijor de renume, remarcabil interpret al creației lui Bach: „În *Requiemul* său, afirmă Straube, Brahms a găsit cea mai adevărată expresie a epocii sale și, în același timp, și asentimentul generațiilor viitoare. În ceea ce privește tehnica formulării muzicale, *Requiemul* reprezintă cea mai înaltă împlinire realizată de romantism în cadrul formelor mari ale artei corale"[1].

Și mai aproape de actualitate este aprecierea făcută de Walter Siegmund Schultze, care consideră *Requiemul german* ca pe „cel mai important simbol al legăturilor lui Brahms cu epoca sa", emițând părerea că „nu poate exista o altă creație muzicală care să aibă forța de a reda în mod atât de plastic dezamăgirea, speranța, dorința de consolare... ca această matură creație, care prin măreția concepției etice, prin sinceritatea aspirației, prin măiestria artistică, ne impresionează profund și pe noi cei de astăzi"[2].

De ce *Requiemul german* a fost considerat drept „cea mai adevărată expresie a epocii sale" sau „cea mai înaltă împlinire realizată de romantism în cadrul formelor mari ale artei corale?" În primul rând pentru ideile ce se desprind din conținutul lui, un conținut profund umanist, adresat celor descumpăniți de nefericire, indiferent de credința lor religioasă. Titlul creației, cu specificarea zonei naționale prezintă intenția de a preciza izvorul spiritual al concepției lui, după cum anunță și ruperea de o limbă moartă și înlocuirea ei cu limba maternă a compozitorului, dar mesajul lucrării, ideile ei de bază depășesc granițele naționale și temporale, îndreptându-se către cei mulți de pretutindeni, viețuind azi sau mâine. Pentru acest motiv Brahms încredințează muzica sa unor mari grupe corale și orchestrale, intervențiile solistice fiind pasagere și fără strălucire, integrate organic de fiecare dată (ca și în concepția genului concertant) în problematica gravă a ansamblului. Amploare mai mare, ca dimensiune, prezintă doar episoadele baritonului, ca unul ce poartă glasul însinguratului romantic, amenințat mereu cu sfârșitul vieții, o viață prea încătușată pentru a se putea realiza. Prezența sopranei – cu aportul ei liric de mare inspirație – deși pe dimensiuni restrânse în desfășurarea generoasă a muzicii, poartă suprema și cea mai pură formă a mângâierii – mângâierea maternă.

---

1 Eduard Crass, *Johannes Brahms - Sein Leben in Bildern,* Leipzig, 1957, în traducere, Ed. Muzicală, București, p. 25.

2 W. S. Schultze, *Johannes Brahms,* Leipzig, 1966, p. 163.

Scanned with OKEN Scanner

În ceea ce privește latura religioasă a lucrării, aceasta apare ca o tipică ilustrare a poziției romantice. Pentru că romantism înseamnă și pe plan religios atitudinea îndreptată împotriva oricărui fel de constrângere a conștiinței, înseamnă pledoarie pentru libertate în credință și toleranță pentru oricare cult religios. Crescut în spiritul religiei protestante (asemenea lui Schütz și Bach), Brahms a fost un bun cunoscător al *Bibliei* și un profund admirator al textelor ei. Din multitudinea de detalii date de biografi, se desprinde și faptul că oricât de obosit ar fi fost compozitorul tânăr sau vârstnic, el nu lăsa să treacă o zi fără să nu se fi cufundat în lectura *Vechiului* sau *Noului Testament*, material biblic din care a cules treptat versete sau fragmente de versete în vederea creației unui nou tip de requiem. Marele său merit (merit ce egalează și determină în mare măsură valoarea realizării artistice) este acela de a fi știut să selecționeze și să înlănțuie disparatele texte biblice într-o dramatizare poetică închegată și corespunzătoare unui mesaj ridicat deasupra oricărei credințe sau confesiuni religioase. Reliefarea ideii stimulatoare care îndeamnă oamenii la înfăptuiri („pentru că operele lor îi urmează pe aceștia"), depășește extazul mistic și esența pasivă a resemnării din dogmele religioase, corespunzând comandamentelor etice ale unei gândiri legate de oameni, de viață și de fapte. În desfășurarea întregii lucrări nu se înalță nici o rugăciune și nu se imploră de sus „*requiem aeternam*" sau „*perpetuum lux*" pentru cei decedați, după cum nu apare niciodată nici numele lui Jesu Christ, nume pe care Brahms îl considera un simbol al iubirii de oameni și nu un refugiu al iertării slăbiciunilor lor. Părăsind formalismul cultic în desfășurarea creației sale „da requiem", Brahms a făcut un însemnat pas către descătușarea spirituală din lanțul constrângerilor înrădăcinate în educația oamenilor de-a lungul veacurilor și a dus mai departe principiile de umanizare a perceptelor religioase.

Pe această concepție filosofic-religioasă, meditația lui Brahms asupra morții și a vieții se dezvăluie pe calea unei ample simfonizări. Arta compozitorului de a opune dramaticelor frământări omenești ideile sale stimulatoare se desprinde din perspectiva oricărui criteriu de analiză. O primă demonstrație în acest sens o face construcția arhitecturală, desfășurarea *Requiemului* fiind realizată pe contraste puternice între durere și fericire, între trecător și peren, între realitatea sumbră și idealul romantic către o lume a dreptății. Opoziția dintre întuneric și lumină este de găsit în concepția ansamblului (primele trei părți, față de ultimele patru), ca și în intimitatea mișcărilor componente, concepție ce nu este, desigur, o noutate în istoria simfonismului. Ceea ce este particular este dozajul și limpezimea înaintării către finalitatea mesajului artistic pe coordonatele „tezei" și antitezei hegeliene, până la afirmarea sintezei. Sprijinindu-se pe o primă

Scanned with OKEN Scanner

secțiune (compusă din primele trei mișcări) în care este prezentat un întunecat tablou al dramei umane (teza), realizarea lui Brahms se desfășoară senin și echilibrat în secțiunea ei mediană (partea a IV-a și a V-a), ilustrând sublimul binelui și al dragostei (antiteza) pentru a proclama în secțiunea finală (partea a VI-a și a VII-a) rolul înfăptuirilor omenești care dăinuie peste granițele vieții (sinteza).

În concepția construcției se mai poate semnala și ideea unei permanente continuități realizată de Brahms prin crearea unui circuit inelar, ultima parte revenind, prin conținutul și intonațiile ei, la punctul de plecare, de pe înălțimi spirituale treptat cucerite. Există, de asemenea, și o anumită simetrie în concepția ansamblului, remarcându-se evidente trăsături de înrudire expresivă între partea I și a VII-a, între partea a II-a și a VI-a, între partea a III-a și a V-a, cea de a IV-a parte fiind concepută ca un *intermezzo* între aspectele contrarii.

În ziua de 1 decembrie 1867 a răsunat pentru prima dată în viața de concert muzica primelor trei părți ale *Requiemului german,* la Viena, în cadrul unei manifestări organizate în memoria lui Franz Schubert. Desăvârșit cu cea de a cincea parte în primăvara anului 1868, monumentala creație brahmsiană va răsuna în mari centre muzicale, de la Leipzig la Londra, de la Zürich la Petersburg, ceea ce a însemnat confirmarea definitivă a unuia dintre cele mai puternice talente ale secolului al XIX-lea. O confirmare și mai categorică a primit însă noul *Requiem* în Franța, unde Jules Etienne Pasdeloup a prezentat-o publicului din Paris la 20 martie 1875. În metropola în a cărei viață muzicală Brahms a avut prea puțin loc de-a lungul secolului în care a trăit, noua sa creație a reușit să se impună printre evenimentele artistice de maximă rezonanță. Și aceasta nu mult după ce un alt *Requiem*, cel compus de Verdi la moartea lui Alessandro Manzoni, făcuse o răsunătoare vâlvă în capitala franceză prin nonconformismul și patetismul lui răscolitor. Cu toată desprinderea de uzanțele bisericești, *Requiemul* lui Verdi a rămas în continuare credincios textelor latine consacrate, ca și construcției liturghiei funebre catolice, doar vibrația dramatică a muzicii și nestăvilitul ei suflu melodic detașând lucrarea de modelele tradiționale. Dar în Parisul lui Berlioz și Gounod, ale căror Requiem-uri răsunaseră nu de mult în aer liber, în catedrale sau în săli de concert, succesul unui Requiem intitulat „german" în epoca imediat următoare înfrângerii din anul 1871, prezintă o însemnătate deosebită și marchează o afirmare care depășește cea a creației lui Verdi, prin faptul că cea a marelui compozitor italian era o creație apropiată de spiritualitatea și gustul artistic al publicului francez, o creație niciodată contestată de el.

Scanned with OKEN Scanner

În țara noastră *Requiemul* lui Brahms nu a fost prezentat decât la o sută de ani de la realizarea lui[1], deși sub bagheta marilor dirijori români creația lui Brahms a însemnat un titlu de glorie și o adevărată demonstrație a profunzimii interpretative.

Această târzie prezență a unei capodopere romantice în viața noastră de concert explică și lipsa totală de prezentare a ei în vreo analiză istorică, estetică sau muzicală românească. Studiul de față și-a propus să marcheze trăsăturile ce o particularizează în evoluția genului și să contribuie la elucidarea mult discutatei dualități a personalității lui Brahms, demonstrând forța originalității gândirii sale și rolul său constructiv în ambianța romantismului muzical german și universal.

În anul 1997, în care lumea muzicală de pretutindeni comemorează împlinirea a o sută de ani de la sfârșitul vieții lui Brahms, alătur, prin munca la realizarea acestui studiu, piosul meu gând de recunoștință.

București, 9 iunie 1997

1 Prima audiție românească a avut loc la 24 noiembrie 1966, în interpretarea corului și Orchestrei Radiodifuziunii române sub bagheta dirijorului Iosif Conta, iar la 18 februarie 1967 (la interval de trei luni) și în interpretarea coral-orchestrală a ansamblului Filarmonicii George Enescu, sub bagheta dirijorului Mircea Cristescu, în sala Ateneului Român din București.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

PARTEA I

INTRODUCERE ÎN EPOCA ROMANTICĂ ..... p. 9-13

Privire asupra epocii în care au vieţuit şi au creat compozitorii romantici. Viena îşi menţine înălţimile cucerite prin arta celor trei aştri ai clasicismului muzical - Haydn, Mozart, Beethoven - şi continuă să dăruiască lumii valuri de splendori muzicale prin realizările lui Schubert (în primele decenii ale secolului al XIX-lea) şi Brahms (în cea de a doua jumătate a aceluiaşi secol).

Parisul continuă să-şi poarte vechea strălucire de centru cultural european, atrăgând compozitori italieni (Paganini, Rossini, Bellini, Donizetti), ca şi din alte mai tinere culturi naţionale (Chopin, Liszt). Ca reprezentant autohton, Hector Berlioz se afirmă cu o identitate artistică fără precedent în trecutul muzical francez. Genul ce va domina în continuare viaţa muzicală pariziană, va fi Opera, subiect vast şi specific ce urmează a fi tratat în cel de al patrulea volum al prezentului ciclu de istorie a creaţiei muzicale.

Ţinutul germanic nu a oferit - asemenea celui austriac sau francez - o centralizare categorică a manifestărilor creatoare, acestea afirmându-se în numeroase centre de cultură muzicală de pe întinsul naţional. Sprijinit pe un glorios trecut (pe linia Bach–Beethoven), ca şi pe substanţa nouă a poeziei şi literaturii romantice, noile realizări muzicale germane dovedesc prospeţime în toate genurile muzicii, de la miniatura vocală şi instrumentală la simfonie (Mendelssohn-Bartholdy, Schumann, Brahms) şi operă (Weber, Wagner).

Pe acest traseu ce porneşte din Viena (Schubert), străbate ţinutul germanic (Mendelssohn-Bartholdy, Schumann), ajunge la Paris pe urmele unor refugiaţi politici (Chopin) - metropola în care creează Berlioz şi îşi afirmă arta doi iluştri virtuozi ai timpului (Paganini, Liszt) - şi se întoarce înapoi la Viena, unde se sfârşeşte viaţa lui Brahms o dată cu ultimii ani ai secolului al XIX-lea, se va urmări cursul vieţii şi al creaţiei celor mai reprezentativi dintre compozitorii romantici.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL I: **FRANZ SCHUBERT** (1797-1828) ..... p. 15-85

Schubert, unul dintre puținii compozitori nemuritori ce se poate mândri cu blazon vienez din prima zi a vieții sale. Trăsături biografice ce determină deosebiri între romantismul său și cel beethovenian. Viața copilului și adolescentului Schubert, dominată de ambianța muzicală a familiei (Hausmusik) și de aspirația tatălui de a-i asigura viitorul printr-o carieră didactică. Marele său talent muzical, recunoscut și elogiat de profesori și colegi. Implicațiile învățăturii de la Convictul vienez (studii muzicale teoretice, practica în formații instrumentale, corale și orchestrale), afirmarea sa timpurie în compoziție. Anii grei ai perioadei didactice, împletirea lor cu ambianța tinerească a serilor muzicale („schubertiade"). Afirmarea geniului său creator prin lucrări ce depășesc valoric (și cantitativ) majoritatea celor realizate de creatori iluștri înainte ca aceștia să fi împlinit douăzeci de ani. Eliberarea din profesia de învățător, dependența de dictatura editorilor vremii, anii de lipsuri și de șubrezire a sănătății în ultima parte a vieții, când compune lucrări de o impresionantă originalitate.

Creația de lieduri pentru voce și pian, pentru formații camerale și corale (p. 25-41). Contribuția lui Schubert la afirmarea genului, la dramatizarea și măiestria lui. Poeziile inspiratoare, aparținând unor poeți iluștri, cât și ale unora de mult uitați. Marea varietate tematică, cu implicații în forma arhitecturală a genului, forța evocatoare a limbajului său (cantabilitatea melodică, expresivitatea armoniei, plasticitatea acompaniamentului), trăsături afirmate în întreaga creație vocală (camerală și corală). Meritul de a fi dat genului dimensiuni neatinse încă și de a-i fi fixat trăsăturile de particularitate, dintre care cea a contopirii muzicii cu fondul poetic se impune ca primordială.

Creația pentru pian (p. 41-49). Schubert și pianul. Prezența creației pentru pian de la prima la ultima pagină compusă. Meritul de a fi îmbogățit literatura pentru pian cu miniaturi (Momente muzicale, Impromptu-uri), cu sonate, fantezii, „duete" (piese pentru pian la patru mâini). Lirismul și expresivitatea de neconfundat ale muzicii vieneze, gândirea pianistică în realizarea lor.

Creația camerală (p. 49-65). Schubert - creator de muzică de cameră prin excelență (de la duet la nonet), compoziții înscrise pe o traiectorie de căutări ce se limpezesc și ajung la soluții noi de expresivitate *(Trio*-urile cu pian, *Cvartetele de coarde, Cvintetele).* Viziunea clasică din concluzia ultimei creații camerale *(Cvintetul pentru instrumente de coarde în do major),* opusă subiectivismului romantic (din părțile lui mediane), originalitatea concepției arhitecturale, bogăția de imagini,

Scanned with OKEN Scanner

desfășurarea lor pe mari proporții într-o specifică unitate a dramaturgiei muzicale.
Creația simfonică (p. 65-76). Primele uverturi, primele simfonii. Vibrația romantică din *Simfonia tragica* (a IV-a), experiențele din domeniul stilului orchestral și al complexității genului în următoarele trei simfonii, afirmarea geniului în ultimele două creații *(Simfonia în si minor* și *Simfonia în do major).* Despărțite în timp, diferite ca substanță emoțională și dăltuire arhitecturală, ultimele simfonii schubertiene ilustrează măsura cea mai mare a talentului și a măiestriei cucerite de compozitor, o dată cu marea sa sinceritate artistică.
Muzica de scenă (p. 76-79). Singspieluri, feerii lirice, opere, muzica de scenă la piesa *Rosamunda.* Cu excepția uverturii care se cântă sub denumirea de *Rosamunda* (deși aparține operei *Alfonso și Estrella),* muzica pe care a compus-o Schubert pentru scenă nu se înscrie în rândul creațiilor ce-i ilustrează talentul și măiestria.
Creația vocal-simfonică (p. 79-83). Muzica de cult (catolică) cunoscută de Schubert din copilărie (în calitate de corist al unor formații corale bisericești). Compoziții destinate cultului religios, cu valoare afirmată timpuriu. Trăsături specifice spiritualității vieneze apărute în lucrări de mici proporții *(Stabat, Mater, Salve Regina* ș.a.) ca și în partituri de mare amploare (Misse). Îndrăzneli intervenite în tematica, în structura și limbajul lor. Istoricul *Missei funebre germane* (rezultat al cercetărilor muzicologului O.E. Deutsch). Contribuții la îmbogățirea forței expresive a coloritului armonic sau orchestral, lirismul reflectat în pagini religioase inspirate de ambianța unui catolicism de tradiție austriacă ce conferă muzicii un anumit colorit local.
Concluzii (p. 83-85). Importanța creației lui Schubert în evoluția compoziției muzicale (a liedului modern, a miniaturii pentru pian, a simfoniei lirice romantice), precum și a gândirii armonice care a îmbogățit vocabularul expresiv al creatorilor ce i-au urmat. Recunoașterea valorii și modernității ei de către urmași iluștri.

CAPITOLUL II: FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY
(1809-1847) ..... p. 87-120

Compozitor cu o biografie ce se deosebește de cea a contemporanilor săi romantici (copil al unei familii înstărite de intelectuali, din Hamburg). Educație aleasă, talent afirmat timpuriu ca pianist-concertist și compozitor (uvertura *Visul unei nopți de vară* - capodoperă a genului miniatural romantic - compusă la șaptesprezece ani). Activitatea de dirijor (cu meritul de a fi prezentat lumii muzicale germane prima audiție a *Pasiunii după Matei* de Bach la douăzeci de ani și de a fi

Scanned with OKEN Scanner

inaugurat o metodă dirijorală ce a contribuit la transformarea contactului existent între dirijor și orchestră), de director la Singakademie din Berlin, de conducător al Orchestrei Gewandhaus și al Conservatorului din Leipzig (al cărui inițiator a fost). Manifestările dirijorale, împletite permanent cu cele de concertist, de pedagog și compozitor; sfârșitul lor prematur (la treizeci și opt de ani).

Creația miniaturală (p. 96-99) - pentru voce și pian, pentru formații corale. Miniatura pentru pian, investită cu titluri programatice și cantabilitate vocală - așa cum anunță titlul lor *(Cântece fără cuvinte).*

Creația camerală (p. 99-106) - pentru variate ansambluri (de la duo instrumental la octet) - prezentă permanent în lista de opusuri. Evoluția gândirii componistice (cu deosebire în creația cvartetelor de coarde), pornită sub influența marilor ctitori ai genului (Haydn, Mozart) și detașată de tendințele de virtuozitate imprimate în epocă muzicii instrumentale. Reliefuri expresive, legături ciclice, învolburări romantice (de mister, de exuberanță) intervenite în muzica sprijinită pe fondul, forma și factura clasică, într-o scriitură cvartetistică devenită model în epocă. Intensitatea dramatică a ultimului cvartet (în *fa minor - Requiem pentru Fanny).*

Creația simfonică și concertantă (p. 106-115). Primele simfonii și uverturi („lucrări de școală"). *Visul unei nopți de vară* - uvertura la piesa lui Shakespeare - cu valoare de capodoperă a literaturii programatice romantice, într-un gen ce va rămâne reprezentativ pentru ilustrarea apartenenței compozitorului la gândirea și arta romantică. Simfoniile - alternanța lor în timp (diferită față de cea din lista de opusuri). Trăsături clasice și de particularitate romantică în simfonia *Italiana* (op. 90 - 1837) și *Scoțiana* (op. 57 - 1842), ilustrând determinismul biografic din realizările sale. *Creația concertantă* (p. 112-115): Concertele pentru pian și orchestră, pentru vioară și orchestră, pentru două piane și orchestră, pentru vioară, pian și orchestră - figurând printre creațiile pianistului și violonistului adolescent (1822-1824). Genul se impune cu deosebită autenticitate creatoare prin *Concertul pentru vioară și orchestră în mi minor* (terminat în anul 1844). Deosebita fantezie pe care o prezintă dăltuirea lui arhitecturală, reliefurile evocatoare ale coloritului orchestral, concepția compozitorului despre virtuozitatea interpretativă. Concertul pentru voce și orchestră (op. 94) - o mărturie târzie a încercărilor compozitorului de a contribui la lărgirea orizontului muzical al contemporaneității sale romantice.

Creația vocal-simfonică (p. 115-118). Îndreptarea către muzica bisericească manifestată din anii copilăriei. Marea lecție a partiturii *Pasiunilor după Matei* de Bach. Dozajul patosului romantic,

Scanned with OKEN Scanner

limpezimea poetică din *Psalmi, Motete, Cantate (Tu es Petru)* și alte piese (cuprinse în volumul *Kirchenmusik* - op. 23). Tematica religioasă (Oratoriile *Paulus* și *Ellias)* și cea profană (balada coral-simfonică *Prima noapte a Valpurgiei* - pentru soliști, cor și orchestră), o demonstrație de cultură și măiestrie componistică.
Muzica pentru scenă (p. 118-119). Încercări timpurii în genul operei (1820-1825). Valoarea muzicii pentru piesa *Antigona* (1841) și *Oedipus aus Kolonos* de Sofocle (1844-1845) cărora se adaugă muzica de scenă coral-orchestrală pentru douăsprezece momente din desfășurarea piesei *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare (din rândul cărora cinci - cărora li se vor încorpora uvertura scrisă în tinerețe - vor forma *Suita orchestrală*, op. 61). Coloristica evocatoare a instrumentației, ingenioasa virtuozitate orchestrală (reflex al fondului poetic) - remarcabile contribuții la simfonizarea viziunilor romantice culese din basme.

PARTEA A II-A (GENERAȚIA ANULUI 1810)

CAPITOLUL I: ROBERT SCHUMANN (1810-1856) .....p. 125-207

Climatul de erudiție literară și muzicală al casei părintești din Zwickau. Pasiunea pentru lectură (afinitate cu Jean Paul și E.T.A. Hoffmann), hipersensibilitatea, manifestări ce marchează evoluția adolescentului. Întâlnirea cu muzica lui Bach și Schubert, cu virtuozitatea violonistului Paganini, evenimente determinante în alegerea carierei de muzician (întreruperea studiilor de Drept). Eforturile de recuperare a anilor pierduți (studiile de pian cu profesorul Wieck), imaginarea unui aparat pentru a realiza o maximă eficiență a mișcării degetelor, cu rezultat nefast. Perioada de deprimare, îndreptarea tânărului Schumann către compoziție și cronică, cu realizări ce afirmă un nou talent în viața muzicală germană. Adepți ce încurajează activitatea cronicarului („ceata Davidienilor" - reeditând atmosfera „schubertiadelor" vieneze), survine sentimentul de dragoste pentru Clara Wieck, stimulent ce conduce la o impresionantă efervescență creatoare („deceniul miniaturilor pentru pian"). Anul 1840 (al căsătoriei cu Clara) declanșator al vastei creații de lieduri; 1841 - al primelor simfonii; 1842 - al muzicii de cameră. Activitatea dirijorală în mari centre muzicale germane (Leipzig, Dresda, Düsseldorf). Îndreptarea către genurile vocal-simfonice, simfonic-programatice, concertante. Crizele depresive - întretăierea lor cu perioade de febră creatoare și de bucuria nașterii a opt copii. Zorii sfârșitului (1854) -ultimele creații, ultimii ani de izolare la sanatoriul din Endenich, trecerea în neființă (1856).

Scanned with OKEN Scanner

Creația pentru pian (p. 141-161) - dominantă între anii 1830–1840. Apartenența ei la noua estetică romantică. Miniatura pentru pian în forme prestabilite *(Intermezzi, Fantezii, Impromptu*-uri, *Marșuri)* sau în forme noi *(Studii, Nocturne, Novelette, Romanțe)*, prezența ei în cicluri de mare amploare *(Les papillons, Dansurile cetei lui David, Carnavalul, Piese fantezii, Scene de copii, Kreisleriana, Carnavalul din Viena, Album pentru tineret, Scene de pădure, File de album, Scene de bal, Imagini de basm, Bal de copii).* Proiecția pasiunii sale pentru literatură, substanța subiectiv-romantică a fondului de idei, reflectând o variată gamă de stări lăuntrice, precum și o caracteristică atitudine împotriva tendințelor de promovare a virtuozității interpretative. Rolul simbolurilor, al legăturilor ciclice din cadrul unui ciclu și peste granițele lui. Limbajul pianistic neconfundabil, inventivitatea mijloacelor expresive - reflectare a varietății simțămintelor și a caracterelor. Manifestarea gândirii romantice în genurile tradiției clasice (tema cu variațiuni, toccata, fuga, sonata). Sonata pentru pian, rădăcinile ei în soluțiile de organizare clasică, împrospătarea genului prin vibrația viziunii romantice. Rolul creației pentru pian schumanniene, locul ei în rândul celor mai reprezentative realizări din perioada romantismului muzical.
Creația de lieduri (p. 161-173) - ilustrare a celor două laturi ale vocației artistice manifestate din copilărie (literatura și muzica). Prezența genului - precumpănitoare în două etape (în 1840, ca reflectare a fericirii de a-și fi întemeiat un cămin și reluarea după nouă ani, ilustrând experiența sa componistică) cu continuitate până la sfârșitul vieții. Gândirea pianistică, întovărășirea ei cu cuvântul. Fondul poetic, alegerea poemelor de reală valoare. Buchete și cicluri de lieduri. Rafinamentul armonic evocator al ambianței poetice, complexitatea stilistică din realizările liedurilor meditative sau dramatice (subiective sau epice). Specificul stilului vocal-pianistic în faza finală a realizărilor (tendința de a da relief cuvântului conducând la inflexiuni cu intensități expresive ce fac tranziția dintre factura liedului lui Schubert la cea a liedului lui Hugo Wolf).
Creația de duete, cvartete vocale și pentru variate ansambluri corale *(a capella* sau cu acompaniament instrumental).
Creația camerală (p. 173-185). Lucrări timpurii („de școală"). Prezența genurilor camerale precumpănitoare în anul 1842 („anul muzicii de cameră"). Independență creatoare și măiestrie în primele trei *Cvartete pentru instrumente de coarde* și în realizările pentru coarde și pian (trei *Trio*-uri, un *Cvartet* și un *Cvintet).* Creația pentru duo instrumental (corn-pian, clarinet-pian). Sonatele pentru vioară și pian. Ultimele realizări camerale (inspirate din universul copiilor).

Scanned with OKEN Scanner

Creația simfonică (p. 185-194). Cronologia simfoniilor - *Simfonia în si bemol major („a primăverii")*, op. 38 (1841). Rădăcini în tradiție împletite cu libertăți ale fanteziei creatoare. *Simfonia în re minor*, op. 120 (1841) - romantismul substanței și al viziunii ei ciclice. *Simfonia în do major*, op. 61 (1846). Unitatea și interdependența părților componente. Împlinirea stilului simfonic prin măiestria gândirii polifonice. *Simfonia în mi bemol major (Renana)*, op. 97 (1850) - arhitectura ei nonconformistă. Anticiparea formei de „simfonietă" (în *Uvertură, Scherzo* și *Final* - op. 52). Poemul dramatic, uverturile de concert, muzica de scenă, genuri caracteristice perioadei târzii, ilustrând dualitatea înclinațiilor manifestate de compozitor de-a lungul vieții (literatură-compoziție).

Creația concertantă (p. 194-198). Continuarea profunzimii și elocinței stilului simfonic concertant beethovenian, detașarea de înclinația spre virtuozitatea demonstrativă caracteristică epocii. *Concertul în la minor pentru pian și orchestră* (op. 54), istoricul creației lui (1839-1845). Menținerea stilului concertant în puritatea proprie compoziției camerale (angajarea virtuozității solistice doar în realizarea expresivității). *Introducere și Allegro appassionato* (op. 92) și *Allegro de concert* (op. 134) - creații pentru pian și orchestră care au contribuit la lansarea unui nou tip de formă concertantă (Konzertstück). *Concertul în la minor pentru violoncel și orchestră* (op. 129), unitatea dinamismului dramatic, angajarea în realizarea unei noi sinteze dintre tradiția concertantă și ethosul romantic. *Concertul în re minor* și *Fantezia în do major* - creații pentru vioară și orchestră înscrise în rândul ultimelor creații schumanniene.

Opera în creația lui Schumann (p. 198-200) anticipată de încercări timpurii și de pledoariile din presă pentru combaterea operei italiene prin realizări compuse în spiritul tradiției naționale. Opera *Genoveva* (op. 81), un succes efemer al anului 1850.

Creația vocal-simfonică (p. 200-207). Pasiunea compozitorului pentru ansambluri vocal-instrumentale manifestată din adolescență. Romantismul tematic din cantatele *Nachtlied, Requiem pentru Mignon, Povestea pajului și a fetei de împărat, Blestemul călărețului)*, din poemul-cantată *Pelerinajul trandafirului*, din oratoriile *Paradis și Peri* și *Scene din Faust*, compoziții de amploare ce aparțin ultimei perioade de creație. Marea măiestrie a scriiturii vocal-simfonice, sprijinită pe experiența compozitorului de lieduri, de muzică corală, camerală și orchestrală.

CAPITOLUL II: FREDERIC CHOPIN (1810-1849) ..... p. 209–247

Originea franceză (a tatălui) și poloneză (a mamei) - date ce marchează anii copilăriei, adolescenței și tinereții lui Chopin. Primele concerte,

Scanned with OKEN Scanner

primele călătorii, prima dragoste, primele creații. Prezența pianistului în viața de concert din Varșovia, Berlin, Praga, Viena. Suflul revoluționar al anului 1830 - determinant în biografia compozitorului (părăsirea pentru totdeauna a pământului natal la 2 noiembrie 1830). Perioada pariziană (1831-1849) - contactul cu emigranții polonezi, cu purtătorii ideilor revoluționare, cu animatorii vieții muzicale (Pleyel, Fetis, Liszt, Berlioz), literare (George Sand), artistice (Delacroix). Cucerirea celebrității de către pianist (în pofida rarelor apariții în sălile de concert) și compozitor, ale cărui realizări apar dominate în întregime de genurile și formele miniaturale. Declinul sănătății, sfârșitul în toamna anului 1849.

Creația (224–247). Constanta și marea originalitate a gândirii și măiestriei sale componistice. Trăsături de particularitate: ethosul patriei (Polonia) și vibrația epocii în care a trăit (romantismul) - simțăminte transmise pe calea unei unice surse sonore (pianul) - puținele compoziții camerale sau concertante constituind evidente excepții. *Studiile* (p. 225), *Preludiile* (p. 227), *Nocturnele* (p. 229), *Baladele* (p. 230), *Rondo*-urile (p. 233), *Variațiile pe o temă* (p. 233), *Impromptu*-urile (p. 233), *Scherzo*-urile (p. 234), *Valsurile* (p. 236), *Polonezele* (p. 237), *Mazurcile* (p. 239), *Concertele pentru pian și orchestră* (p. 241), *Sonatele* (p. 243), - identitatea lor emoțional-creatoare de neconfundat. *Sonata pentru pian în si bemol minor* - moment de depășire a gândirii romantice, substanța liric-gravă din partea a treia a formei cvadripartite părăsind oricare dintre modelele tradiției, pentru a se angrena în laconismul fluxului unisonic final, lipsit de urma vreunei licăriri de speranță.

PARTEA A III-A (EFERVESCENȚĂ PROGRAMATICĂ)

CAPITOLUL I: HECTOR BERLIOZ (1803-1869) ..... p. 251–289

Importanța rolului pe care Hector Berlioz l-a avut în evoluția creației romantice, în pofida datelor biografice timpurii ce nu anunțau talentul și realizările sale. Învățătura muzicală târzie la Conservatorul din Paris, marcată de tendințe spre originalitate și independență creatoare.

Influența manifestărilor literare și teatrale din contemporaneitate, importanța anului 1830 pe plan politic, estetic (bătălia pentru *Hernani* dintre adepții clasicismului și romantismului) și biografic (cucerirea Marelui premiu al Romei, afirmarea geniului său în *Simfonia fantastică*). Originalitatea gândirii sale ciclic-programatice în cadrul unei simfonii *(Fantastica)* și peste granițele ei (monodrama lirică *Lelio*),

Scanned with OKEN Scanner

căutările din lumea efectelor sonore (acordarea rolului ciclic unui anumit timbru instrumental - simfonia *Harold în Italia).*
Tratarea nonconformistă a unui text funebru, monumentalitatea concepției arhitecturale și varietatea formulelor orchestrale pentru fiecare parte a unei lucrări *(Requiemul* anului 1837).
Căutările în genul operei *(Benvenuto Cellini),* specificul tratării programatice și varietatea mijloacelor stilistice în creația vocal-simfonică inspirată din literatură (simfonia dramatică *Romeo și Julietta,* legenda dramatică *Damnațiunea lui Faust).*
Rolul viziunii non-programatice și a plasticității stilistice din creația lui Berlioz în evoluția istorică a compoziției muzicale, romantice și postromantice, măiestria și originalitatea orchestratorului, meritul său în acest sens și prin transmiterea soluțiilor sale îndrăznețe pe calea scrierilor teoretice *(Tratatul de instrumentație).*
Luptător nedezmințit cu academismul contemporanilor săi francezi - așa cum apare oglindit în articolele scrise în presa vremii, în volumul de *Memorii* și cu deosebire în concepția lucrărilor sale simfonice și vocal-simfonice. Marcat de suferințele trăite, de lipsuri și singurătate, Berlioz sfârșește prin a se detașa de trăsătura subiectivă a realizărilor sale și prin a compune sprijinit pe eposul biblic (oratoriul *Copilăria lui Cristos)* sau antic (opera *Troienii),* al căror insucces în viața muzicală pariziană au contribuit la degradarea sănătății sale și la sfârșitul din anul 1869.

PARTEA A IV-A (MARII VIRTUOZI AI TIMPULUI)

CAPITOLUL I: NICCOLO PAGANINI (1782-1840) ..... p. 293–314

Paganini - fiu al Italiei, cu o pregătire muzicală care începe la cinci ani („joaca de-a cântatul la mandolină"). Afirmarea compozitorului la opt ani (Variațiunile pe tema *La Carmagnola)* și a unei gândiri violonistice geniale *(24 Capricii pentru vioară solo,* p. 300-304*)* la vârsta de nouăsprezece ani.
Interpretul, violonist intrat în legendă, cu o viață aventuroasă trăită în turnee de concerte prin orașele Italiei și prin marile centre muzicale europene, cucerind faima de „vrăjitor al viorii", dar și de „înger" (din partea lui Schubert).
Virtuozitatea violonistului, reflectată în creație, dublată de sensibilitatea temperamentului meridional (intensitatea lirismului din paginile lente ale creației sale). Urma lăsată în compoziții axate în special pe două genuri (sonata și concertul) și adresate cu deosebire instrumentelor la care el cânta (vioara, viola și chitara).

Scanned with OKEN Scanner

Concertele pentru vioară și orchestră (p. 309-311), lucrări deosebit de reprezentative pentru maturitatea creatoare a compozitorului și pentru sinteza realizată de el între forma tradiției, vibrația contemporaneității romantice și specifica sa muzicalitate italiană.

CAPITOLUL II: **FRANZ LISZT** (1811-1886) ..... p. 315–354

Artist al epocii romantice cu manifestări de prestigiu în variatele ramuri ale vieții muzicale. Obârșia sa națională (austriac-ungară), șansa unei bune pregătiri cultural-muzicale, afirmarea sa timpurie la Viena, Paris, Londra. Deosebita importanță a perioadei trăită în capitala Franței, intensul interes intelectual, receptivitatea la valorile literar-artistice ale timpului, împletite cu primele suferințe (moartea tatălui, dezamăgirea primei iubiri) cu implicații în primele intenții ale tânărului muzician de a se călugări.

Perioada turneelor de concerte ale pianistului virtuoz reflectată în creație *(Ani de peregrinări)*, contactul cu variate ținuturi și specificul lor muzical *(Rapsodiile* pentru pian), urmată de perioada de la Weimar (1848-1861) - cea de manifestare a dirijorului, a pedagogului și a compozitorului. Marele rol de propagator al creațiilor din contemporaneitate și de fondator al unei noi școli de compoziție, după cea inițiată de Mendelssohn-Bartholdy la Leipzig.

Ultima perioadă a vieții, marcată de suferințe în viața de familie, cu rol determinant în biografia sa. Refugiul în religie și în muzică, reluarea vechiului stil de viață al interpretului.

Creația (p. 324-354) - uluitoare cantitativ, dar inegală valoric - începe prin a oglindi manifestarea pianistului *(Studii* - p. 326-328) și turneele lui *(Ani de peregrinări* - p. 328-331; *Armonii poetice și religioase* - p. 331). Capodopera creației pianistice: *Sonata pentru pian în si minor* (p. 331-334) - esență a gândirii sale prin sunete, cu rădăcini în romantismul beethovenian și implicații ale prezentului biografic, într-o concepție arhitecturală ce îmbină logica tradiției și a unității întregului cu spiritul confesiv romantic. Prezența variatelor dansuri (polca, valsul, mazurca, poloneza, ceardașul), a unor genuri tradiționale (variația pe o temă, Fantasia, Fuga), alături de cele ale modernității romantice (impromptu-ul, nocturna, elegia, miniatura programatică și cu deosebire rapsodia) în creația sa pianistică (p.334–337). Sentimentul religios oglindit cu deosebire în creația pentru orgă (p. 337–338).

Concertele pentru pian și orchestră (p. 339-343) - un „*rămas-bun*" al pianistului de la viața de turnee, o dată cu hotărârea lui de a ceda locul dirijorului, pedagogului și compozitorului.

Scanned with OKEN Scanner

Creația de lieduri pentru voce și pian, reprezentativă pentru sensibilitatea compozitorului la poezia timpului său și pentru gândirea sa autobiografică (p. 338–339).
Creația pentru orchestră simfonică. Poemele simfonice, specificul simfonismului, al programatismului lor (p. 344-348) reflectat și în creația simfoniilor sale (p. 348-352).
Lucrări corale omagiale și vocal-simfonice (cantata laică sau religioasă, missa) valoroase mărturii ale măiestriei compozitorului (p. 352–353).
Rolul și locul pe care îl ocupă Liszt în istoria vieții muzicale romantice și moderne (ca pianist care a inițiat concertele susținute de un singur interpret, ca dirijor luptător pentru noul în muzică, ca om de cultură reprezentat de numeroase articole, studii și cărți despre muzică și muzicieni, ca creator de muzică cu îndrăzneli în procesul de îmbogățire a mijloacelor de expresie, cu deosebire în evoluția expresivității armonice).

PARTEA A V-A (CUVÂNTUL CEL MARE)

CAPITOLUL I: JOHANNES BRAHMS (1833-1897) ..... p. 357–568

Johannes Brahms - compozitor german ce și-a început ucenicia muzicală în casa părintească, sub îndrumarea tatălui său, muzician cu o carieră modestă de instrumentist angajat în orchestra unui restaurant din Hamburg. Talentul și înclinația copilului către ceea ce era grav în muzică și cultură generală i-au deschis calea către câțiva profesori ce nu au pretins onorariu și au asistat la progresele lui uluitoare până la recunoașterea limitelor lor față de el. Copilul Brahms ajunge să dea lecții de muzică pentru a putea contribui la bugetul mic al familiei, a concerta cu succes și a-și împlini cunoștințele ca autodidact. Pasiunea pentru literatură, bucuria pribegiei, devotamentul pentru familia sa sunt trăsături ce se impun din perioada copilăriei și marchează întreaga evoluție a compozitorului.
Turneul de concerte întreprins la douăzeci de ani îl poartă în centre muzicale germane unde are prilejul să fie cunoscut și ascultat de violonistul Joseph Joachim (la Hanovra), de Liszt (la Weimar), de Schumann (la Düsseldorf), care-l declară „un geniu". Un intermezzo biografic (de muzician angajat la Curtea din Detmold, care-i aduce liniște materială) și chemarea Vienei, decid stabilirea sa în metropola austriacă pentru cea de a doua perioadă a vieții sale (1863-1897), perioadă presărată cu dese călătorii în mijlocul naturii din Austria, Germania, Italia sau Elveția - izvor de inspirație pentru creația sa. Profunde prietenii se alătură celor ce s-au dovedit de nezdruncinat (cu

Scanned with OKEN Scanner

Joachim, cu familia Schumann) până în primăvara anului 1897, când i se sfârșește viața.

Creația vocal-camerală (p. 399–418). Liedul, gen presărat de-a lungul întregii liste de opusuri, ilustrând permanența pasiunii pentru poezie. Prezența unui singur ciclu de lieduri *(Romanțele Magelonei* - p. 403-406), semnificația subiectivă a ultimelor *Cântece grave* (p. 413-414). *Duetele, cvartetele vocale* (p. 414-418) și *Creația corală* (p. 418-423) - un răspuns dat de compozitorul tânăr activității sale de conducător al unor formații (de la Hamburg și Detmold).

Creația instrumental-camerală (p. 423–448) debutează prin *lucrări pentru pian* (trei *Sonate*, un *Scherzo),* afirmând geniul compozitorului (p. 423-431). Clasic în problematică și în tratarea ei conflictuală, Brahms conferă o viziune romantică genului prin specificul conținutului emoțional și factura lui națională. Remarcabila originalitate a *scherzo*-urilor din forma cvadripartită a sonatelor, forța sintetizatoare din finalurile lor.

Variațiunile pe o temă pentru pian (p. 431-436), *dansurile pentru pian* (p. 437-439) în creația brahmsiană, cărora se adaugă buchetele de *miniaturi (Balade, Capricii, Intermezi, Rapsodii),* pagini de profundă meditație a compozitorului vârstnic (p. 439-448).

Creația pentru formații instrumentale (p. 449–494). *Sonata pentru vioară și pian* (p. 449-458), *pentru violoncel și pian* (p. 458-462), *pentru clarinet și pian* (p. 462-467), *Trio*-urile (p. 467-474), *Cvartetele cu pian* (p. 474-478), *Cvartetele pentru instrumente de coarde* (p. 479-485), *Cvintetele* (p. 485-491) și *Sextetul pentru instrumente de coarde* (p. 491-494) se succed în realizările compozitorului, reprezentându-i măiestria, cultura muzicală, spiritualitatea nordică și inepuizabila fantezie creatoare.

Creația pentru orchestră simfonică (p. 494–568). Două *Serenade* (p. 494-495), două *Uverturi* (p. 495-497) și o monumentală demonstrație de tehnică variațională în creația *Variațiunilor pentru orchestră pe o temă de Haydn* (p. 512-516) ilustrează în egală măsură legătura compozitorului cu genurile tradiționale și specificul romantic al gândirii și exprimării sale. Reprezentativă în acest sens este creația celor două *Concerte pentru pian și orchestră* (p. 497-504), a *Concertului pentru vioară și orchestră* (p. 504-509) și a *Dublului concert pentru vioară, violoncel și orchestră* (p. 509-512), care, pe concepția subordonării virtuozității sensurilor expresive ale muzicii, realizează (într-o epocă de categorică victorie a bravurii tehnice în sine) modelul de *concert-simfonie*, în care instrumentul solo se detașează de ansamblul orchestral doar pentru a sublinia intensitățile emoționale.

Scanned with OKEN Scanner

Simfonia în do minor (p. 517–528), *Simfonia în re major* (p. 529–532), *Simfonia în fa major* (p. 532–536) și *Simfonia în mi minor* (p. 537–545) prezintă fiecare o specifică identitate emoțional-artistică, rămânând mărturia geniului brahmsian în evoluția istorică a genului, pe care Wagner o considera terminată prin muzica ultimei simfonii beethoveniene.

Creația vocal-simfonică (p. 545–551) încheie prezentarea realizărilor brahmsiene în domeniul compoziției cu analiza istorică, estetică și muzicală a *Requiemului german* (p. 551–568), lucrare complexă ilustrând profunda meditație asupra vieții și morții a gânditorului romantic pe calea unei ample simfonizări. Meritul său istoric este cel de a fi fost primul compozitor care a avut îndrăzneala de a se detașa de textul liturgic latin canonizat și a fi construit muzica Missei sale *pro defunctis* pe idei consolatoare desprinse din textele biblice pe care le-a transmis în limba germană, pe înțelesul celor îndurerați, cărora actul său artistic se adresa.

INDICE DE NUME ..... **.569**

INDICE DE LUCRĂRI ..... **.579**

BIBLIOGRAFIE ..... **.589**

Scanned with OKEN Scanner

UNIVERS ENCICLOPEDIC
Tehnoredactare computerizată: LILIANA KIPPER

Bun de tipar: 2. XI. 1998. Apărut: 1998
Coli de tipar: 38,25

Tiparul executat la
S.C. ROMCARTEXIM S.A.
Tel. 211.30.16; Fax: 211.27.52
București

Scanned with OKEN Scanner

Ca şi cu alte prilejuri, constatăm că Editura Fundaţiei Culturale Române reuşeşte să-şi împlinească proiectele de durată. Dovadă apariţia acestui volum dintr-o lucrare care vine să răspundă unei aşteptări îndelungate a cititorilor. Pentru că **O istorie a muzicii universale** reprezintă mai mult decât încă o carte despre muzică, venind să acopere un teren aproape lipsit de cunoştinţe sistematice de mai multe decenii. Autoarea, prof. univ. dr. Ioana Ştefănescu, îşi continuă astfel misiunea de luminare a iubitorilor artei sunetelor, iar perspectiva abordării proiectului ei a găsit înţelegere la o casă editorială de prestigiu. Drumul în cunoaştere este, după Ioana Ştefănescu, cel al preţuirii îmbinate cu iubirea de capodopere. Este o dorinţă care răzbate din fiecare pagină a volumului, determinând o atitudine şi, firește, o reacţie a cititorului. A scrie frumos despre frumos, în cunoştinţă de cauză, nu pare nici uşor, nici simplu. **O istorie a muzicii universale** ne dovedeşte însă că se poate, răspândind o lumină discret strălucitoare asupra unor artişti care au facut istoria gândirii prin sunete.

Prof. dr. Grigore Constantinescu

ISBN 973-9155-54-5
ISBN 973-577-153-5

Scanned with OKEN Scanner